دراسات في بنية القصيدة الحديثة

البنية والرؤيا: التجسيد الإيقوني

د. كمال ابو ديب

حاولت ، في عدد من الدراسات السابقة ، بلورة نظرية نقدية بنيوية محورها الاساسي اكتناه علاقات التجسيد المتبادلة بين الرؤيا التي ينبع منها النص الشعري ويجلوها والبنية اللغوية التي تنجلي عبرها هذه الرؤيا . وتهدف الدراسة الحاضرة الى متابعة تطوير هذه النظرية مركزة الآن على بنية القصيدة الحديثة بشكل خاص .

تشكل بنية القصيدة الحديثة عالما من التشابك والتعقيد والتنوع يجعل تأسيس «شعريات» جديدة نابعة من الشعر الحديث عملاً على درجة كبيرة جداً من الصعوبة . من هنا الضرورة القصوى لتناول النماذج الشعرية نموذجاً نموذجا ، واكتناه مكوناتها المميزة ، وبلورة التناول الفردي الخاص في كل منها ، ثم تجاوز ذلك كله الى تحديد المكونات البنيوية او ، بعبارة كلود ليفي شتراوس ، «اكتشاف المضامين المتغيرة في أشكال «متغيرة»[1] ثم اكتشاف آليات التغيرُ المتزامن على مستوى كلا المضامين والأشكال ، حينما وحيثما يتحقق مثل هذا التغيرّ .

وبين اهم العناصر المكونة للشعرية ، في تصوري ، الفضاء البصري الذي تتحرك ضمنه القصيدة وتنميّه .

وقد شغلت مشكلة هذا الفضاء عدداً من الدارسين ، من ابرزهم غاستون باشلار[2] ، ورومان ياكوبسن . وقد عالج الدارسون الفضاء الشعري من منظورات مختلفة ؛ وبمفاهيم متباينة وليس غرضي هنا استعراض اعمالهم ، بل تنمية بعد آخر لتناول الفضاء الشعري ضمن إطار نظرية جديدة فيه أسميها «الايقونيّة»[3] الى أن يتاح لي مصطلح أفضل لوصفها .

ان ما أهدف اليه هنا هو ، بالتحديد ، تجسيد النص الشعري لفضائه الرؤيوي في لغة تمتلك هي بدورها خصائص الفضاء الذي يجسّده النص .

ومع أن ما أقوله قد يعطي انطباعاً بأن ما يشغلني هو نمط من أنماط الشعر المحسوس (Concrete poetry) فان الأمر ليس كذلك بالضبط . وأمل أن ينجلي الفرق بين التصور الذي أسعى الى بلورته والتصور الذي يصدر عنه الشعر المحسوس خلال تنامي هذه الدراسة ؛ وهو ، جوهرياً ، فرق بين استغلال الطاقات التشكيلية الخارجية للغة صُورَياً ، وتنمية التصورات والدلالات والمكونات الرؤيوية في تشكيل لغوي يمتلك خصائص داخلية ، في حالة من الحركة الحيوية (الديناميكية) التي تمنح البعد الرؤيوي تجسّداً ايقونياً ، وتحيل النص الشعري نفسه الى تحقق لعلاقات حوار جدلي غنيّ بين أبعاده المختلفة كلها .

وتقِف بين التصورين اللذين أشير اليهما هنا محاولة فريدة قام بها حديثاً دانييل لافريير[4] (Laterriere) اضطرتني الى إعادة النظر في هذه الدراسة للسعي الى بلورة

الفرق بين الشعر المحسوس والأشكال المتعددة التي يمكن أن تتخذها نماذجه ، وبين التصور الجذري الذي تصدر عنه دراستي . وتبدو لي محاولة لافريير حلقة وصل بين التصورين . فهي ، من جهة ، تركزُ على مفهوم التشخص البصري لعناصر تشكيلية في لغة القصيدة خارجياً ، لكنها من جهة أخرى تشير الى التركيب الدلالي الداخلي في صورة جنينية . إن لافريير يعبّر عن مفهوم الفضاء في القصيدة برصده على مستويين١ ـ مستوى البنية النحوية ؛
٢ ـ *مستوى البنية الدلالية ؛ ويصف المستوى الثاني بانه* يتمثل في كون البنية الدلالية أحياناً تتطلب من المتلقي أن يتصور فضاء يحتوي على تشخّصات محسوسة (صور) . ويمثّل لافريير على هذين النمطين بقصيدة للشاعر الروسي افَنْسَيْجْ فِتْ (AFansaj Fet) تبدأ بمزدوجة تترتب كما يلي :

1— Mesjac Zekral' nyj plyvet po Iazurnei pustyne

2— Travy stepnye Unizany vlagoj vecernej.../

وتنتهي بصورة مرآتية بالبيتين السابقين وقد انعكس ترتيبهما فاصبح

2— Travy stepnye unizanv Vlagoj Vecernej...,

1— Mesjac zekral' nyj. plyvet po Iazurnei Pustyne

ويعلق لا فريير بقوله : «إن هذا التمرئي يمثل أيقونة ملائمة تماماً للصورة البصرية التي تحدث مرتين في القصيدة (وهي صورة) القمر الذي يشبه المرآة ، اي ان التشابه (المرآتية) بين الفضاء النحوي القياسي وبين شيء قائم في الفضاء البصري الذي تخلفه القصيدة يؤسس رباطاً سيميائياً بين الفضائين»(٥) .

في هذا التصور للعلاقة بين البنية الدلالية للقصيدة وفضائها البصري نواة مقاربة لما أحاول تنميته من مستوى الدراسة الحاضرة ؛ لكنني احاول نقل تصور العلاقة التجسيدية في البنية من مستوى جزئي ، اوهامشي ، الى مستوى الوجود الكلي للنص الشعري ، في رؤياه الكلية ، وحركته المتنامية ، وبنيته الفيزيائية المطلقة .

٢ ـ مهما كانت المواقف النقدية المتبنّاة بازاء مفهوم الوحدة في الشعر العربي القديم ، وسواء اقبلنا النظرية التقليدية التي تؤمن بان البيت الشعري مثّل وحدة مستقلة في القصيدة ، وأن القصيدة في وجودها الكلي لم تكن تمثل



■ عبد الوهاب البياتي

وحدة عضوية متنامية ، او رفضنا هذه المفاهيم (كما فعلتُ في دراسات سابقة للشعر القديم في نماذج جاهلية وعباسية منه) فان ثمة إجماعاً على ان القصيدة الحديثة تمثل وحدة متكاملة يعبر عنها بأنها «وحدة بين الشكل والمضمون» بلغة النقد التقليدي التي اصبحت الآن تجبر الناقد الجاد على تجنبها لأن المفاهيم الاساسية التي تنطلق منها تظل تمارس فصلاً لعنصرين وتعيد النص الى ازدواجية ارسطية الأصول .

وقد تشكلت الانماط الاولية للقصيدة الحديثة في الخمسينات بشكل خاص بطريقة يسهل معها إظهار وحدتها ، سواء أسْمِيَتْ وحدة عضوية او شيئا آخر ، على الاقل بسبب استقلالية التجربة التي تنتظم القصيدة بأكملها . إلا أن النماذج المعقدة التي أنتِجت بعد ذلك (في السبعينات بشكل خاص) تجعل المناهج النقدية السائدة في دراسة العضوية عاجزة عن اكتناه الوحدة في النص الشعري ضمن المنطلقات التي نمَّتْها هذه المناهج .

كيف يمكن أن نصف نصاً مثل نصيّ ادونيس «هذا هو اسمي» و «مفرد بصيغة الجمع» في اطار المنهج العضوي التقليدي ؟ كيف يمكن أن نصف نصوص البياتي في «قصائد حب على بوابات العالم السبع» باستخدام معطيات المنهج العضوي الاولية كما عُبرّ عنها في النقد العربي الحديث بشكل خاص ؟

١٠٢

في محاولة لتجاوز هذه الاشكالية ، وتطوير معطيات نقدية جديدة ، أحاول الآن دراسة ما أسميه علاقة التجسيد المتبادلة بين رؤيا النص وبين بنيته اللغوية ، بدءاً من نصوص أولية آمل أن تبلور منطلقات نظرية جديدة تجلو طبيعة الوحدة في النصوص المدرسية وتمهد الطريق لتناول

النصوص المعقدة التي أشرت اليها قبل قليل في دراسات مقبلة . ذلك أن الانطلاق من مفهوم التجسيد المتبادل يخفف في النهاية من مشروعية الاصرار على الشعور المتخلل «الطاغي» كما أسماه كولردج ، او وحدة الموضوع ، او وحدة الصور ، او اي من المعطيات النقدية الجاهزة في المنهج العضوي ويؤسس تصوراً جديداً يرى الوحدة خصيصة لبنية النص الشعري في وجوده الكلي يكون معها التنافر ، والتضاد ، والانفصام ، والتمايز فاعليات تجسيدية جوهرية في بلورة بنية النص . ومن اجل هذا الغرض سأدرس نمطين من البنية الشرنقية «و» البنية الاختراقية» ، يمثلان طرفي نقيض في عملية الخلق الشعري ، محاولاً التشكيك في مشروعية التصورات النقدية التي تؤكد على مفهوم النمو العضوي بشكل مطلق ، وإظهارَ كون اللانموّ واللاحركة ، احياناً ، عمليات عميقة الأهمية في خلق بنية النص وتجسيد الرؤيا التي ينبع منها ويجلوها . ما أحاول أن أفعله قد يعبر عنه بكلمات اخرى : لقد قامت الشعريات التقليدية على مفاهيم جمالية ترتبط بالتناسق والتكامل والتناغم والنمو والجمال ، رغم ما تركته المدارس الشعرية ابتداءً من السريالية من آثار عميقة على التصورات النقدية لكن الوقت قد حان لنؤسس جماليات يمكن ان نسميها «جماليات التنافر واللاتناسق واللاتكامل واللانمو والقبح والانقطاع» .

ومن الجلي ان هذا المنطلق النظري ينبع من مبدأ بنيوي أساسي في دراسات اللغة والشعر (والثقافة بشكل عام) هو أن العلامة اللغوية لاتعني في عزلة ولا تمتلك خصائص محددة نهائية ، بل تعني ضمن نظام من العلاقات تنتسب اليه وتندرج فيه . وما يتضمنه هذا المنطلق ، اذا نقل من مستوى العلامة اللغوية الى مستوى المكونات الاكثر شمولية لعملية الخلق الشعري ، هو أن مفاهيم مثل «النموّ العضوي» او الحركة» او «التماسك» او التكامل «لاتعني في عزلة ، ولاتشكل قيمة أدبية ايجابية ، وأن قيمتها الفعلية تنبع من البنية الكلية التي تتبلور فيها او تختفي منها ، وأن لغيابها دلالات لاتقلّ جوهرية عن وجودها : اي ان اللانموّ ، واللاتماسك ،

واللاتكامل قد تكون ، في بنية ما ، أشدّ التصاقا بطبيعة الرؤيا التي تتجسد في هذه البنية وأعمق دلالة وغنى و «شعرية» . وسأحاول تطوير هذا المنظور ضمن إطار ما يمكن أن يسمى «الوحدة الايقونية ، او «البنية الايقونية» (iconic) (التي يكتسب فيها مفهوم الوحدة دلالة مختلفة جذرياً عن دلالته الشائعة الآن ، او يفقد أهميته ومشروعيته نهائياً والتي يجسد فيها النص اللغوي بنية التجربة التي يصدر عنها ، كما تجسد الايقونة مرموزها الأساسي ، دون ان تكون رمزاً له .

٣ ـ البنية الشرنقيّة

٣ ـ ١ التشكيل التكراري وجماليات الفراغ والانقطاع

عبدالوهاب البياتي : مسافر بلاحقائب
«من لامكانْ
لاوجهَ ، لاتاريخَ لي ، من لامكان
تحت السماءِ ، وفي عويل الريح أسمعها تناديني :
«تعالْ !
لاوجه ، لاتاريخ ... أسمعها تناديني :
«تعال !»

عبرِ التلالْ
مستنقع التاريخ يعبره رجال
عددَ الرمال
والأرضُ مازالت ، ومازال الرجال
يلهو بهم عبث الظلال
مستنقع التاريخ والأرض الحزينة والرجال
عبر التلال
ولعل قد مرّت عليّ ... عليّ آلاف الليال
وأنا ـ سدى ـ في الريح أسمعها تناديني «تعال !»
عبر التلال
وأنا وآلاف السنينْ
متثائبُ ، ضَجرٌ ، حزين
من لامكان
تحت السماء
في داخلي نفسي تموت ، بلا رجاء
وأنا وآلاف السنين
متثائب ، ضجر ، حزين
سأكون ! لاجدوى ، سأبقى دائماً من لامكان
لاوجه ، لا تاريخ لي ، من لا مكان
الضوء يصدمني ، وضوضاء المدينة من بعيد
نفس الحياة يعيد رصف طريقها . سأم جديد أقوىٰ من الموت العنيد
... سأم جديد
... وأسير لا ألوي على شيء ، وآلاف السنين
لاشيء ينتظر المسافر غيرُ حاضره الحزين ـ وحل وطين ـ
وعيون آلاف الجنادب ، والسنين
وتلوح أسوار المدينة ، أي نفع أرتجيه ؟
من عالم مازال والأمس الكريه

يحيا ، وليس يقول : «ايهْ»
يحيا على جيف معطرّة الجباه
نفس الحياة
نَفَس الحياة يعيد رصف طريقها ، سامُ جديد
اقوى من الموت العنيد
تحت السماء
بلا رجاء
في داخلي نفسي تموت
كالعنكبوت
نفسي تموت
وعلى الجدار
ضوء النهار
يمتص اعوامي ، ويبصقها دما ، ضوء النهار
ابداً لاجلي ، لم يكن هذا النهار
الباب اغلق ! لم يكن هذا النهار
ابداً لاجلي لم يكن هذا النهار
ساكون ! لا جدوى ، سابقى دائما من لا مكان
لاوجه ، لاتاريخ لي ، من لامكان»

* * *

تبدا قصيدة البياتي بسلسلة من عبارات النفي تتراصف في حركات سريعة وجمل متقطعة غير مكتملة تخلو من الروابط التركيبية : «من لامكان ، لاوجه لاتاريخ لي ، من لامكان» . وينقطع المكان والوجه عن النسبة الى الذات بشكل مباشر ، فيما ينسب انعدام التاريخ لغوياً ، الى الذات ، انما بطريقة تقطع التاريخ عن الانتساب الحميم اليها باستخدام الاداة ، «لي» (قا . مع «تاريخي») . وتعمق هذه الخصائص جميعاً حس اللاتجذر ، واللاهوية ، واللا إنتماء ، حس الطفوّ في الفضاء المكاني والفضاء الزمني دون وشائج حقيقية تشج الذات الى العالم .

وفي البيت الثالث يتنامى هذا الطفو والانداح في العبارة «تحت السماء» : ذلك ان المدلول المنطقي للعبارة عبثي ، لان نداء «هي» لايكون إلا تحت السماء (محال ان يكون فوق السماء) ؛ فورود العبارة لايؤدي الى تحديد مكاني للصوت ، بل الى تعميق الحس بلا تجذّر ، واللامكانيّة ، واللاتحديد ؛ فتحت السماء مطلق مبهم يمكن ان يكون في اي مكان واي زمان : اي انه لايمتلك إحداثيات رياضية محددة ، ثم ياتي تحديد الصوت بأنه «في عويل الريح» معمقا حس الضياع واللاجدوى إذ يمتزج عويل الريح بالصوت الذي ينادي «تعال» فيفقد كل منهما خصوصيته وشخصيته ، ليضيع في الآخر ، ويكتسب الصوت نفسه طبيعة العويل . واذ يبرز الصوت فانه لايستثير استجابةٍ ايجابيّة من الذات كأن يربطها باتجاه معين او كائن معينٍ ، بل ياتي البيت الرابع ليؤكد من جديد اللاهوية الأساسية : لاوجه لاتاريخ ......

بيد أن بروز الصوت يحدث خلخلة ما في هذا الوجود الهلامي ، ويصبح نقطة مرجعية الى حدما ، فينقسم البيت الرابع ، مجسداً هذه الخلخلة ، متوزعاً بين وجودين : الوجود الهلامي السابق على الصوت «لاوجه لاتاريخ» ، والوجود الذي أحدثه الصوت «اسمعها تناديني : تعال» ؛ ويكاد يكون الانقسام مناصفةً ، على صعيد اللغة وتركيب الوحدات الايقاعية (٢مستفعلن// ، ٢متفاعلن) .

بيد أن حركة الصوت تخمد وتنقطع في القصيدة دون أن تتنامى الى شيء اكثر تبلوراً وكمالاً .

ويستمر النص مدخلاً الآن صورة الآخر بوصفها صورة النقيض ، فعبر التلال ، ثمة مستنقع التاريخ في مقابل «لاتاريخ» الذات ؛ ومستنقع التاريخ محدد مكانيا . «عبر التلال» وموصوف بلغة المكان الجغرافي «عدد الرمال» ... «والارض ما زالت» ، في مقابل سماء الذات والصوت : «يلهو عبث الظلال» ، «مستنقع التاريخ» ، وتتكثف الاشارات المكانية لتؤسس علاقة ارتباط وانتماء بين الرجال وبين المكان في مقابل اللاانتماء الى مكان الذي تعيشه الذات . بيد ان علاقة الرجال بالارض ليست علاقة اخصابية ، بل علاقة فارغة من الاخصاب . فالارض حزينة ، (المكان) والتاريخ مستنقع (الزمان) والرجال مخدوعون (يلهو بهم عبث الظلال) .

تتحرك القصيدة ، اذن ، بين طرفي ثنائية ضدية حادة هما : الذات الفردية/ الوجود الجماعي . الاولى دون تاريخ او هوية او انتماء الى المكان لايغويها حتى الصوت المنادي ؛ والثاني تاريخي حتى الاستنقاع ، مشلول في حركته ، يراوح في المكان موضوعاً لعبث الظلال الخادعة .

مع اكتمال هذه الثنائية تؤسس القصيدة فضاءين :

الاول هلامي غير محدّد ، لا إحداثيات رياضية له ، هو فضاء الذات ـ وهو يخلو تماما من الاشياء او الكائنات البشرية (ما عدا الصوت المنادي الذي يمتزج بعويل الريح) ؛

والثاني يشكِّل صورة مرآتية ؛ اي أن نهايته تعكس بدايته تماماً في حركة شرنقية . وسأعزله الآن بالطريقة التالية :

عبر التلال .
مستنقع التاريخ يعبره ؛ رجال .
عدد الرمال .
والارض مازالت ، وما زال الرجال .
يلهو بهم عبث الظلال
مستنقع التاريخ والأرض الحزينة والرجال عبر التلال .

في هذا الفضاء التصوري الدلالي ، تتم حركة الرجال والتاريخ عبر التلال ، وهي حركة استنقاعية ، تراكمية ، تكرارية . وتتجسد هذه الحركة تصورياً الآن في الفضاء

الجغرافي عبر التلال : فالتلال تحيط بما يشبه الوادي ، وهي قابلة لاستنقاع الماء فيما بينها . ثم تتجسد هذه الحركة لغوياً ، اذ ان عبارة «عبر التلال» تشكل فيزيائياً على الصفحة حدين او طرفين هما بداية ظهور التاريخ والرجال ونهاية هذا الظهور ؛ وبين هذين الحدين يتم استنقاع التاريخ وحركة الرجال الاستنقاعية ؛ ثم تتراكم المكونات الثلاثة «التاريخ والارض والرجال» في بيت واحد وقد سلبت توابعها اللغوية التي برزت معها في اول ظهور لها وتراكمت في جملة واحدة «مستنقع التاريخ والارض الحزينة والرجال» ، فيما يعمق الطبيعة الايقونية للمقطع احتلال الفعلين «مازالت» ، اللذين يعنيان الثبات وعدم الحركة ، نقطةً وسطية ثابتة في المقطع متجمدة بين قطبيه الثابتين : «عبر التلال/ عبر التلال» .

مع هذا التجسيد المتبادل بين الرؤيا وبين البنية اللغوية للقصيدة تكتمل صورة الآخر وتنحصر في إطارها الاستنقاعي وتنغلق فيه وتترسب في فضاء القصيدة الفيزيائي ولا تعود الى الظهور مرة اخرى ، اي انها لاتتحرك ، بل تستنقع حيث هي . أما الذات الفردية فانها تنبثق من جديد في القصيدة بوعي متغير خارجياً لكنه ، داخلياً ، لايعدو أن يكون تعميقا لوجود الذات في بروزها السابق في القصيدة .

«ولعل قد مرت عليّ ..... عليّ آلاف الليالِ .
وأنا ـ سدى ـ في الريح أسمعها تناديني تعال.عبر التلال»

وتنبيء لغة بروز الذات من جديد بأنها لن تبرز متجددة بل متكررة ، اذ تتكرر «عليّ .... عليّ» وتقطع ـ «سدى» ـ تسلسل العبارة التي تجسد بروز الصوت ـ او بالاحرى علاقة الأنا بالصوت المنادي واستجابتها له ذلك ان موضع «سدى» التركيبي في بنية العبارة يكشف سلفاً عبثية ما يتلوها لغوياً ، وهو النداء ، كما يكشف فراغ الاستجابة التي تصدر عن الذات بازائه . وتستمر صورة الذات الآن بكشف لعالم الانفعالات الداخلي ، لكنه كشف يتم ضمن بنية هي بدورها بنية شرنقية تحاصر الذات بين طرفين وتعيد تكرار كل التصورات والعبارات :

«وانا وآلاف السنين
متثائب ، ضجر ، حزين
من لامكان
تحت السماء
في داخلي نفسي تموت بلارجاء
وانا وآلاف السنين
متثائب ، ضجر ، حزين»

وبين الطرفين المحاصرين ، اللذين يخلقان الصورة المرآتية ، تتناوس اللغة بين العناصر المتكررة إطلاقاً (من لامكان/ تحت السماء) والعناصر «الجديدة» المفرغة من دلالة التجدد ، والتي تعمق حسَّ الفراغ واليأس ؛ فالعنصر اللغوي الجديد الوحيد هو «في داخلي نفسي تموت بلا رجاء» ؛

وتتموضع هذه العبارة (وهي الوحيدة التي يرد فيها فعل حركي) داخل الفضاء المرآتي للذات ، محشورة مع العناصر التكرارية ، مجسدة موتاً بلا رجاء ، لأن ما يتلوها مباشرة هو تكرار البيتين اللذين بدأت بهما الصورة المرآتية «وانا حزين» .

٣ ـ ١ ـ ٢

تمتلك بنية القصيدة ، كما تشكلت حتى الآن ، خصائص تظهر أن المكونات الأساسية للشعرية تشكل مستويات للتجسيد تجعل من كل منها تحولاً من تحوّلات البنية التصورية اللبابية للنص الشعري . ان دراسة النظام التقفوي او البنية التقفوية مثلاً ، تكشف الخصائص ذاتها التي كشفتها دراسة فضاء القصيدة والبنية اللغوية ببعدهاالتركيبي ، والرؤيا الشعرية التي تنبع منها القصيدة . ذلك ان بروز الذات الفردية في القصيدة (البيتان ١ ، ٢) في وضعها المنقطع عن العلاقات ، المعزول كلية عن الأشياء والآخر ، يتجسد في الطبيعة المعزولة للقافية ، وفي طبيعتها التكرارية ايضاً : «لامكانُ /لا مكانُ» فالقافية هنا تكرارية معزولة لايكررها شيء آخر في نظام التقفية على الاطلاق الى أن تتكرر هي نفسها مشكلة نبرةً موسيقية خادة تعيد ابراز الذات عبر نسيج القصيدة كله في عزلتها المطلقة . ويعد البيت الثاني يبدأ بروز الآخر ، في صورة الـ «هي» اولاً ، ثم في صورة الـ «هم» . وللهي ، والهم تاريخ مشترك وانتماء مشترك ، لكن ، وجودهما عبثي من حيث تاثيره على الذات الفردية . ويتجسد ذلك كله في بروز قافية «تعال» التي تبدأ الآن بالتكرار في كل بيت من أبيات القصيدة (٣ ـ ١٤) ينتمي الى عالم الآخر ؛ وحين تعود الذات الفردية الى البروز فانها لاتعود الى البروز في قافية «مكان» ، كما يمكن أن نتوقع ، بل الى البروز في القافية المشتركة (تعال) ، لأن الذات الفردية الآن لاتقف في عزلة مطلقة ، بل أن مرورها بحركة الآخر ووجوده يعدّل وجودها الى حدما ، فيتغير وعيها للزمن من «تاريخ لي» الى «مرّت علي آلاف الليالي» . فهي تعي التاريخ الآن لكنه وعي مهزوز لايقينيٌ تجسِّده «لعل» . فالتاريخ قد يكون وقد لايكون ،



■ أدونيس

لكنه فارغ من المعنى في كلتا الحالتين ، فهو لايشكل تاريخاً شخصياً للذات ، بل ينسرب الى وجودها عبر مروره الرياضي ، أو عبر تاريخ الآخر الفارغ من الحيوية . وحين تنجلي الذات في وجودها الفردي ، في انفعالاتها الداخلية الخاصة ، فان القافية تتغير الى «سنين» ثم تعود نبرة «مكان» الحادة وتبرز قافية جديدة لاتشترك مع قافية أخرى في بنية القصيدة حتى الآن هي «سماء/ رجاء» بيد أن الحركة التكرارية تعود الى تكرار القافية من جديد : «السنين ، مكان» حاصرةً صورة الموت بالرجاء بين قطبيها ، وجاعلة من قافية الهمزة قافية معزولة لاترتبط بشيء ؛ واللا ارتباط هو بالضبط انعدام الرجاء . ثم تتطور البنية التقفوية ضمن نظام متكامل سأتابع مناقشته في فقرة قادمة .

تمت حركة القصيدة ، وبلورة الذات في وجودها الطافي ، اللاانتمائي ، حتى الآن في سياق الزمن الحاضر ، متجسداً في الجملة الاسمية بشكل يكاد يكون مطلقا . وهكذا تجسد البنية التركيبية (Syntactic) للقصيدة رؤياها الجوهرية بطريقة فذة : فكل ما يرتبط بالذات يتبلور في الجملة الاسمية (مبتدأ ← خبر) ابتداء من سلسلة الجمل المنفية (من لامكان ، لاوجه .....) ومروراً بـ «وانا ـ سدى ـ في الريح» ، وانتهاء بسلسلة التراكمات» وأنا والاف السنين متثائب ضجر حزين» . وخلال هذه الشبكة من الجمل الاسمية يبرز فعلان يرتبطان بالذات فقط : «أسمع» و«تموت» ، الاول فعل يخلو من الفاعلية ، محايد ، يضع الذات ببساطة في موضع التلقي السلبي ؛ والثاني يعمق حس الفراغ والموت واليأس المطبق لانه يشير الى «موت النفس» في الداخل . أما في الجمل المرتبطة بالآخر فثمة فعلان أيضاً «تنادي» الذي ينسب الفاعلية الى الآخر (لكن الاستجابة لهذه الفاعلية معدومة) والثاني/ «مازال» الذي يجسد حس الثبات المطلق في الشرط الوجودي للآخر . ثمة ، كذلك ، فعل آخر «مرت» ذو علاقة بالذات ، لكنه ينسب الفاعلية الى الليالي ويضع الذات في موضع المفعولية السلبية «مرّت عليّ آلاف الليال» مؤكداً السلبية بتكرار «عليّ» . أي أن جميع الافعال في القصيدة لاتقود الا الى تعميق الفراغ والتكرارية واللاانتماء ؛ فالفعل مفرغ من دلالة الفعلية الايجابية المتنامية ./

بعد أن تتكثف أزمة الذات في البنية التكرارية التي جمدت الزمن الحاضر وجعلت وجود الذات فيه غير قابل للتطور أو النمو ، تنتقل القصيدة فجاة الى حركة نفي للمستقبل من حيث امكانية النمو والحيوية فيه : «سأكون لاجدوى سأبقى دائما من لامكان» . ويمثل هذا القلق النابض في البنية التركيبية للجملة ذروة المأساة التي تصلها الذات ؛ ذلك أن الفعل «سأكون» لايكتمل بخبر له ، بل ينقطع بالعبارة «لاجدوى» ثم يتكرر مضمونيا في فعل يؤكد انتفاء امكانية الانتماء «سأبقى دائما من لامكان» رابطاً بين المستقبل وبين الأبدية وواضعا إياهما معا في سياق النفي المطلق . وهكذا تكون القصيدة عمليا قد تحركت على صعيد الماضي (مرت علي) ، والحاضر (لاوجه ...) ، (سأكون ، سأبقى) محيلةً زمنها كله ، بتحققه وامكانياته ، وبما هو واقع وطاقة ، الى انتفاء مطلق للتغير ، للحركة باتجاه الحيوية والخصوبة والحياة والانتماء . أي أن القصيدة ، عمليا ، تؤسس تاريخاً للذات ، بيد أن هذا التاريخ تاريخ منفي ، تاريخ من الموت واليأس والجمود فهو ، بمعنى ما ، تاريخ ضدّي ، تعمره مفارقة حادة تمثل إفراغا للنمو الزمني من مضمون الخلق التاريخي ، فهو اذن ، لاتاريخ . هكذا تكون القصيدة ، في نموها الفيزيائي في المكان (على الصفحة) وفي الفضاء (الكلمات الاصوات والكلمات المكتوبة) ، وفي الزمان (اللغة الخطية التي يتلو فيها عنصر عنصراً) قد «تنامت» مادياً دون أن تنمو تاريخيا ، دون أن تنمّي تاريخا من الوجود الحق والعلاقات الانسانية والارتباط بأمكنة وأزمنة وذوات انسانية خصبة . وبهذا المعنى فان القصيدة التي تنفي التاريخ من رؤياها ، تنفي وجودها التاريخي في لغتها ،

وهي اذ تنفي الانتماء تصورياً تتحرك حركة كاملة دون أن تخلق انتماء على الاطلاق ؛ أي أن القصيدة في بنيتها الفيزيائية وفي لغتها تصبح تجسيداً لرؤياها الجوهرية على صعيد مادي محسوس : تصبح صورة فيزيائية او «أيقونة» للرؤيا التي تبلورها. ولعل أبرز ما تفعله القصيدة هو أنها لاتنمي حركة مضادة (كما يميل كثير من الشعر ، بل معظم الشعر ، الى أن يفعل) لتواجه بها حركة الفراغ واليأس واللاانتماء . في قصائد كثيرة ، تنطلق القصيدة من لحظة الفراغ لتبدأ بعد ذلك بتشكيل الحركة المضادة عن طريق إما الماضي ، بابتعاث لحظة الحيوية المتفجرة فيه ، او المستقبل ، بابتعاث لغة الحلم . أما هنا فان القصيدة تمنع نشوء الماضي إطلاقاً باستثناء العبارة «مرت عليّ» التي تخفف وثوقيتها بالاداة «لعل» (اللايقينية) وتلغي لغة الحلم بإلغاء المستقبل وإمكانية النمو فيه .

وبهذه الطريقة تغرق القصيدة نفسها في لغة اللحظة الحاضرة ، حيث تنبع رؤياها المأساوية ، وترصد العالم ، في هذه اللحظة المتوترة ، بلغة تصبح هي ذاتها انعكاسا لعملية الرصد ، فيصبح الرصد فيها ممارسا على الذات من قبل الموجودات الاخرى في العالم . هكذا تتبلور علاقة بين الذات والعالم الخارجي ، في اللحظة الحاضرة ، هي علاقة تعذيب وتعميق للمأساة : «الضوء يصدمني» اذ بدلاً من ان يمثل الضوء هاجس الخروج من الظلمة والمأساة ، يمثل عنصراً عدائياً ، وبدلا من أن تمثل المدينة عالما من الحيوية والدفء والانس ، تمثل ضوضاء بعيدة . واذ يطغي وعيُ الحاضر على كل شيء ويلغي الماضي والمستقبل يصبح الزمن الحاضر تكراراً مطلقاً لذاته ؛ وهكذا تأتي العبارة «نفس الحياة يعيد رصف طريقها سأم جديد» .

ويصبح التكرار ، الذي يتبلور تصوريا في رؤيا القصيدة ، تكراراً ايضاً في المادة اللغوية التي تجسد هذه الرؤيا ؛ ويكون الفعل الاساسي في رؤيا الذات للحياة فعل الرصف وإعادة الرصف لانه فعل يخلو من النمو ، محايد ، وصفي ؛ ويولد المقطع التالي :

«نفس الحياة يعيد رصف طريقها سأم جديد
أقوى من الموت العنيد
.... سأم جديد»

الذي يمتلك خصيصة التجسيد المتبادل ، خصيصة «الايقونية» التي أشرت اليها سابقاً ، اذ تبدأ العبارة بأداة التوكيد المجمدة «نفس» التي تمنع توقع التجدد ، ويستمر التطاول في الفضاء اللغوي ، دون نمو فعلي ، في الفعل «يعيد» وفي «رصف طريقها» ثم يبلغ ذلك كله ذروته في نسبة إعادة الرصف لنفس الحياة الى السأم «وفي الصفة التي تطلق على السأم «جديد» ، هذا السأم الذي لايموت والذي يتجدد باستمرار ـ وهو في الواقع يتجدد على صعيد اللغة ، اذ انه يحدث في عبارة «سأم جديد» ثم يمر عبر عبارة «اقوى من الموت العنيد» ليتجاوز الموت ويستمر بعد عبارته متبلوراً كما كان قبلها :

«سأم جديد» ، فكأنه مر على الموت العنيد وانتصر عليه وبقي حيّاً فتجدّد على الصفحة امامنا . ومن الجلي ان التجدد هنا يجسد مفارقة ضدية ، فهو مفرغ من دلالة التجدد على ابتعاث الحياة والخصب ، لانه تجدد لنقيضها وهو السأم . ويتمثل تعمق المفاهيم المشار اليها هنا على مستويات متعددة : اولها ، على المستوى الافقي ، ربط جميع المفاهيم التي قد تشعر بعملية نمو او ولادة او تجدد بعناصر نقيضة لها تنفي امكانية النمو والولادة والتجدد . فالحياة تلجم عن طريق تقديم «نفس» التي تشعر سلفا بان ما يحدث هو تكرار لانمو ، والطريق (وهو اشارة عادة الى الحركة من مكان الى مكان) يلجم بـ «يعيد رصف» التي تؤكد عنصر التكرار في الفعل (يعيد) وفي الاسم «رصف» ؛ والجديد (وهو اشعار بالولادة والتجدّد) تلجم بجعلها صفة لسأم وهو فاعلية الجمود والتكرار الاسمي . أما على مستوى شاقولي فان القوة تنسب الى السأم الذي يطغي على الموت ثم يبرز من العبارة باقياً ، قوياً ، وجديداً في الوقت نفسه . وعلى صعيد البنية التقفوية أيضاً يتمثل العنصر التكراري في تكرار القافية «بعيد/ جديد/ عنيد/ جديد» .

وانفراد هذا المقطع المرتبط بعلاقة الذات بالعالم الخارجي بقافية مميزة لاعلاقة لها بالقوافي السابقة التي ارتبطت بوجود الذات . أي أن هذا المقطع الذي تبدأ فيه قافية جديدة تسمح بتوقع بروز حركة حياة جديدة يبرهن في النهاية على كون الجدة ليست ولادة فعلية للحياة بل تكرار للسأم القديم والموت القديم .

٣ ـ ١ ـ ٣

تعود القصيدة ، في حركة متناوسة ، الى الذات : فالطريق الذي يعيد رصفه السأم الجديد طريق يعمق اللاانتماء واللاتاريخ ؛ ولذلك فان الذات «تسير لاتلوي على شيء» دون رابطة تشدها الى الاشياء ، او العالم ، او الزمن . ثم ترد هذه العبارة المنقطعة عن كل شيء «وآلاف

السنين» دون أن يكون لما يبدو مبتدأ خبر يكمله . فالزمن يقف هو أيضاً معزولاً عن كل شيء : عن الذات وعن العالم . والانقطاع انقطاع كلي : ففي زمن يأتي «لاشيء ينظر المسافر» . بل ان ما ينتظره ، فيما يفترض أنه مستقبل ، هو الحاضر ذاته ، في وجوده التكراري الذي يفقد المستقبل لامعناه فقط بل حتى وجوده ، اذ يتحول المستقبل الى حاضر والحاضر الى المستقبل . وكل ذلك لايعدو أن يكون «وحل وطين» . وتستمر هذه الطبيعة التراكمية للاشياء لتبرز في الاشياء التي تتحول الى ارقام لا أكثر ، وتفقد حيويتها ودلالات وجودها باستثناء عدديتها ؛ والعددية تراكمية . من هنا «وعيون آلاف الجنادب» ، تماماً كما كانت تراكمية الحركة في عبور الرجال لمستنقع التاريخ قد ولدت الصيغة العددية في «آلاف الرجال ، بعدد الرمال ، آلاف الليال ، آلاف السنين» .

ويبدو أن الضوء والاسوار قد تحمل شيئا من الغواية للذات . فهي تستجيب استجابة التساؤل ، والتساؤل عادة دلالة على بقاء ، امكانية للايمان بيد أن التساؤل يفرغ من هذه الدلالة : «أي نفع أرتجيه» . اذ دون نامة حتى من تافف ، فهو يحيا على ماض يظنه معطراً لكنه عالم من الجيف وتطغى الطبيعة التراكمية بشكل مطلق ليصبح المقطع الاخير من القصيدة تكراراً حرفياً لبنى لغوية وتصورات كانت جميعها قد وردت في القصيدة ؛ وحين يبرز عنصر جديد فانه يكون عنصر تعميق للتكرارية والموت :

«نفس الحياة
نفس الحياة يعيد رصف طريقها سأم جديد
أقوى من الموت العنيد
تحت السماء
بلا رجاء»

وتصبح الحركة هنا تجميعاً تراكمياً لعبارات وردت في سياقات متغيرة لكنها هنا تنتزع من سياقاتها وترصف رصفا دون روابط على الاطلاق في صورة ايقونية تتجسد على الصفحة فيزيائيا ، مؤلفة من ٣ أبيات متغيرة الطول ثالثها يصل في طوله طرف الصفحة ، ثم ٨ أبيات تنقسم بشكل يؤدي الى أن يعكس النصف الثاني منها النصف الاول ، ثم بيت يصل في طوله طرف الصفحة مناظرا للبيت الطويل في أعلاها ، ثم بيتين يكرران البيتين الاول والثاني في أعلى الصفحة صورياً . ومن الشيق أن القسم الاعلى والاسفل من الصفحة يشكلان إطاراً تلتمع فيه عناصر ترتبط بالحياة والضوء والتجدد ، لكنها جميعا مفرغة من دلالات الضوء والحياة والتجدد . وهي تحاصر القسم الداخلي من الصفحة الذي يرتبط بالذات ويشير الى عمق موتها الكلي :

«يحيا على جيف مُعَطرّة الجباه
نفس الحياة
نفس الحياة يعيد رصف طريقها ، سامُ جديد
اقوى من الموت العنيد
تحت السماء
بلارجاء
في داخلي نفسي تموت
كالعنكبوت
نفسي تموت
وعلى الجدار
ضوء النهار
يمتص أعوامي ، ويبصقها دماً ، ضوء النهار
أبدأً لأجلي ، لم يكن هذا النهار
الباب اغلق ! لم يكن هذا النهار»

(لاحظ العناصر المحيطة : «معطر ـ الحياة/ الحياة/ جديد» ثم «ضوء النهار ، النهار ، النهار) . وفي قلب هذا الوجود بالضبط تتشكل صورة «نفسي تموت كالعنكبوت» . فتصبح صورة العنكبوت صورة مولّدة لكل مافي الصفحة من تصورات (يمتص اعوامي ويبصقها دماً ؛ الباب اغلق) . ويكتمل التكرار دون حركة واحدة متجددة في انتهاء القصيدة بمزدوجتين متكررتين .

«ابداً لاجلي لم يكن هذا النهار
سأكون لا جدوى سابقى دائما من لامكان
لاوجه ، لاتاريخ لي ، من لامكان» .

وتستحق صورة العنكبوت التي تحتل موضعا مركزيا في حركة الاضاءة والتأكيد ، لانها تجسد الطبيعة الايقونية للبنية التي احاول دراستها هنا . فالعنكبوت ينسج خيوطه في حركة شرنقية ، الى حد بعيد ، تكرارية ويجسِّد رمز القدم واللاتجدد وانقطاع النمو وغياب الحياة . واذ توصف النفس الآن بأنها هي التي تموت كالعنكبوت فان الفراغ والشرنقية اللذين طغيا على الوجود الخارجي وعلى بنية القصيدة يطغيان الآن على اعماق الذات فتكتسب النفس صورتهما اللاتوالدية المعلنة ، حتى في «حركة» موتها بهذا الشكل تكون صورة العنكبوت صورة ايقونية للحركة الشرنقية التي تمر عبرها القصيدة اذ تعود الان لتكرر المقاطع الاولى فيها في مقطعها الثاني . وتعود ، في النهاية ،

حركة البداية وقافية البداية المتميزة التي انفردت في القصيدة دون ان تكررها اي قافية اخرى . وفي انعدام التكرار هنا دلالة بنيوية لاتقل اهمية عن وجود التكرار (وهي ما يسمِّيه البنيويون والأشكاليون The Minus Device[٧]) . فتبعاً لياكوبسن ، تتم علاقة تشابه معنوي بين الاشياء المتشابهة لفظيا ، خصوصا في القافية . واذا صح ذلك ، فان في انفراد «مكان» ، وهي التعبير الاسمي عن انقطاع الذات عن المكان والآخر ، بقافية منفردة لايكررها شيء ، تأكيداً على هذا التفرد والعزلة المطلقة ، اذ لايكون شيء يشبهها او يرتبط بها اي ارتباط .

واذ تنتهي القصيدة بالعبارات التي شكلت بدايتها ، وهي عبارات منفية في كل جزء منها ، فانها تكون قد تحركت حركة تكرارية كاملة ، حركة مراوحة في المكان دون نمو على الاطلاق . تكون قد انطلقت من اللاهوّية واللاتاريخ واللاانتماء وراكمت اللغة تراكماً ، ورصدت اللحظة الحاضرة دون ان تترك لأي من العناصر ان يتنامى اطلاقا . فتنتهي القصيدة دون ان تستطيع خلْق تاريخ للذات ، دون ان تمنحها انتماء او علاقات بالمكان او الآخر ، ودون ان تمنحها ملامح هوية محددة ، رغم ان الذات توضع عبر القصيدة بأكملها في سياق الآخر (هي ، هم) والاشياء (المدينة) والزمن (التاريخ ، النهار) : بيد ان وضعها في هذا السياق (وهو عادة منبع العلاقات والهوية والتاريخ والانتماء) لا يسفر الا عن مزيد من العزلة والطفو في سماء (او تحت سماء) تموت فيها النفس في الداخل كالعنكبوت . بل ان عزلة الذات لتتمثل بشكل مطلق في الانفصام الذي يحدث في القصيدة اذ تنفصم الذات الى «أنا» و «نفسي» وتتحرك الأنا على صعيد خارجي يعاين الاشياء دون علاقة بها ، فيما تظل «النفس» في الداخل تموت موتا لاينتهي دون أن تؤسس اي ارتباط بالخارج .

اما طفو الأنا تحت السماء ، في عويل الريح ، بين أشياء العالم دون مساس بها ودون ارتباط ، فانه ليتجلى في الحركة النهائية اذ تكون الاشياء قائمة في وجودها الموضوعي لاتستطيع الذات ان تنكرها ولكنها تنفي اي علاقة بينها وبينها . فالنهار قائم لكنه «ابداً لأجلي لم يكن» ؛ والباب موجود (وهو باب غامض لاتعرف له هوية - مثل انعدام هوية الذات) لكنه «مغلق» ؛ بل ان ضوء النهار لذو علاقة بالذات من نمط ما لكنها علاقة تعمِّق الموت في صورة الاجترار التكراري «ضوء النهار يمتص اعوامي ويبصقها دماً» .

٣ - ١ - ٤

تظل ظاهرة اخيرة في القصيدة تتحرك على صعيد بنيتها كلها ، خالقة مستوى من الفراغ والتكرارية وانعدام الهوية خفيا : هي ظاهرة العددية . ان الاشياء والزمن في القصيدة لا تمتلك خصائص محددة مليئة بالحياة بل تتحول الى ارقام . فتتغطى على القصيدة احصائيات هي بطبيعتها خالية من الدلالة الا على انعدام الهوية . في اللغة تستخدم الف والآف اما لتشير الى عدد فعلي (الف جندي) او بطريقة تخلو من الدلالة الفعلية وتشير فقط الى الكثرة العددية ، وانعدام التحديد ، والطفو . هكذا تتكرر الاعداد آلافا او بصورة لامحددة في المواضع التالية :

«يعبره الرجال»
«عدد الرمال» (لاهوية الانسان)
«ولعل قد مرت عليّ ... عليّ آلاف الليال» (لاهوية الزمن)
«وانا وآلاف السنين»
«وانا وآلاف السنين»
«واسير لا الوي على شيء ، وآلاف السنين» = =
«وعلون آلاف الجنادب والسنين ، (لاهوية الاحياء في الطبيعة)
يمتص اعوامي» .. (لاهوية الزمن/ الانا)

وهكذا تكمل القصيدة بلورة اللاهوية على مستويات متعددة ابرزها الآن : لا هوّية المكان ولا هوية الزمان : ذلك ان تكرار نفي الانتماء الى مكان طاغٍ في القصيدة (من لامكان) .

طغيان نفي الزمان . واذ يضاف الى ذلك نفي الهوية تصبح القصيدة بنية طافية ، تكرارية ، وتتحول الى وجود أيقوني هو بذاته تجسيد كامل للرؤيا الجوهرية فيها . فحركة القصيدة ليست حركة نمو وتنام (كما هي حركة اللغة عادة) بل اجترار تكراري يفرغ اللغة من خصيصتها الجوهرية : وهي انها خلق لعالم ونمو في الزمان والمكان .

٣ - ١ - ٥

في محاولة اخيرة لتجسيد هذا الافراغ للغة من وظيفتها الجوهرية عن طريق تحويل البنية الى بنية تكرارية ، يمكن رصد العلاقات التي تنشأ بين البنية النظرية للقصيدة وبين بنيتها المتحققة . اذا اعتبرنا كل وحدة لغوية . نظريا ، حيزا ، لوحدة لغوية دالة ذات وظيفة في تشكيل حركة النمو في القصيدة ، ودرسنا الوحدات اللغوية المستخدمة فعلا ، يتبلور مستوى من وجود بنية القصيدة يظهر ان القصيدة ذات مردود عكسي او متناقص ، بدلا من ان تكون ذات مردود متزايد : ان ١+١+٢=٤ ؛ لكن القصيدة تؤسس معادلة هي : ١+١+٢=١/٢ . ويتم ذلك عبر التكرار الباهر . اي عبر اعدام قدرة القصيدة النظرية على النمو ، بشغل الحيزات النظرية بوحدات لغوية متكررة لاتضيف جديدا الى المعطيات المبدئية ، التي قدمتها القصيدة في حركتها الاولى . ويتمثل ذلك كله باحصاء الحيزات اللغوية النظرية ، واحصاء الوحدات اللغوية المستخدمة فعلا ، ثم دراسة نسبة التكرار النابعة من هذه العملية . يبلغ عدد الحيزات النظرية في القصيدة (بما في ذلك حروف الجر وحروف العطف والادوات عامة) :

٢٦٤ حيزا . اما الوحدات اللغوية المستخدمة فعلا (مرة واحدة على الاقل) فهي : ١٠٦ وحدات . اي ان القصيدة تستخدم ١٠٦ وحدات لغوية لتشغل ٢٦٤ حيزا لغويا . وكل حيز لغوي قادر ، نظريا ، على اضافة شيء الى حركة القصيدة وتنميتها ؛ اي ان ثمة ٢٦٤ طاقة نمو في القصيدة ، بيد ان القصيدة تحقق ١٠٦ طاقات فقط وتشغل الحيّزات الباقية بتكرار بعض هذه الطاقات الاساسية ، مفرغة القصيدة من القدرة على النمو الفعلي ومحوّلة اياها الى افراغ مستمر للطاقات المستخدمة فعلا ، لان كل تكرار يؤدي في النهاية الى استنفاد قدرة كامنة في الوحدة اللغوية وافنائها دون جدوى .

ضمن ظاهرة التكرار يتبلور بعد هام هو تكرار النفي . ويتحرك النفي ضمن بنية القصيدة اما صريحاً (لا ، ليس ، ما) او متضمناً . ويشكل تكرار النفي فاعلية اساسية في القصيدة تعمق علاقة الاغتراب والانفصام بين الذات والعالم . ثمة ٢٨ تكرارا للنفي باشكاله المتعددة [الصريح مثل (ليس ، لا ، لم يكن) ٢٥ مرة ؛ والضمني (ما زال) ، صيغة النفي ، ونفي التغير ٣ مرات] . وهذه النسبة العالية للنفي غير عادية في القصيدة بهذا الحجم ، ودلالاتها العميقة مكون اساسي من مكونات البنية . فهي تفرغ القصيدة من امكانية الاثبات ، والانتماء ، والاستقرار ، والتاكيد اي من الارتباط بعالم ، بلغة ، وبرؤية : وبين اعمق دلالاتها ، كما اشير سابقاً ، انها تشكل الحركة الاولى من القصيدة ثم تعود عند اكتمال النص الى تشكيل حركتها الختامية ، تاركة القصيدة تتحرك بين قطبين هما قطب واحد مكرر ، قطب منفيٌ ونافٍ :

«ابداً لأجلي لم يكن هذا النهار،
ساكون : لاجدوى ، سابقى دائماً من لامكان،
لا وجه ، لا تاريخ لي ، من لامكان» .

٣ ـ ١ ـ ٦
بنية الصورة

ترتكز القصيدة في تناميها في الفضاء المكاني على مجموعة التصورات التي تولد صورا شعرية مفصلية تجلو دراستها معا ، باعتبارها بنية واحدة ، الخصائص الجوهرية التي جلتها دراسة المستويات المتعددة للبنية حتى الان . ومن هذه الصور المفصلية صورة المستنقع ، وصورة الرصف ، وصورة العنكبوت . وبتناولها من حيث هي سلسلة يبدو بجلاء ان المفصل الاساسي (الاستنقاع) يمثل حركة في المكان ، واستحالة للتقدم ، اي للنمو في الزمن ؛ اما صورة الرصف فانها تعمق هذه الدلالة ، لكنها تختلف عن صورة الاستنقاع في تضمنها للحركة . بيد ان الحركة هنا سرعان ما تنكشف عن حركة تكرارية ، اعادية ، شرنقية ، فارغة من النمو ، غير قادرة على تحقيقه ؛ فالرصف حركة في المكان لكنها لاتضيف شيئا الى الحياة التي يعاد رصفها ، لا تغنيها ولا تنميها . ثم تأتي صورة العنكبوت ، التي تتضمن قدرا اكبر من الحركة (النسج وخلق شيء ما) بيد انها تنجلي هي ايضا عن افراغ للحركة من اي مدلول ايجابي . ومن الشيق ان صورتي الرصف والعنكبوت تستوفيان اتجاهات الحركة الممكنة مكانيا : الافقي والشاقولي والدائري : فالرصف حركة افقية ، اما نسيج العنكبوت فانه حركة كلية ، شاقولية ودائرية في آن واحد . وبهذه الطبيعة تعيد صورة العنكبوت خلق التصورات المرتبطة بالاستنقاع : فهو تجمد للحركة وامتناع لها ،بصورة شاملة كلية : دائرية ، افقية ، وشاقولية .

٣ ـ ٢
بنية الركام وجماليات اللانمّو : ادونيس ـ البعث والرماد[٨]

في «البعث والرماد» ، ينطلق ادونيس من رؤيا جوهرية للثقافة العربية ، في ماضيها وحاضرها ، يوصفها بنيةً من الصراعات الدائمة بين نمطين من القوى : القوة التي تعاين التاريخ باعتباره خطا منحدرا من ماض ذهبي مطلق ، وتؤمن ، لذلك ، بأن وظيفة الفاعلية الانسانًية هي استعادة الماضي الذهبي النقي ، المقدس وتجميد الحاضر لكي لا ينزلق الى فساد اكبر ، اي التي تراكم التاريخ ، والقوة التي تؤمن بان الحاضر فاقد لجميع قوى الحيوية والخلق والابداع وانه مجرد تراكم مستحاثاتي للتاريخ ، وللتراث ، وان الخلاص منه عبر عملية احتراق كلية ، احتراق اسطوري منقذ يقدم الذات قربانا للفداء ، هو السبيل الوحيد الى حياة جديدة سامية خلاقة .

وتتجسد هذه الثنائية الضدية التي تنبع منها رؤيا القصيدة وتجلوها في تقسيم رباعي للقصيدة الى مقاطع تحتل مواقع ذات دلالات عميقة في موضعها من بنية القصيدة ١ ـ الحلم ٢ ـ نشيد الغربة ـ رماد عائشة ٤ ـ ترتيلة البعث . هكذا يحاصر المقطعان «الحلم» ، «ترتيلة البعث» المقطعين «نشيد الغربة» ، «رماد عائشة» . ويشير هذا الحصار الى ان الرؤيا التي تبدأ بحلم البعث ستمر بتجربة الغربة ، واحتراق رماد عائشة لكي تصل الى البعث المتحقق او امكانية البعث على الاقل . اي ان القصيدة نفسها ، في تناميها الزمني والشكلي تجسد طرفي الثنائية الضدية ، وتصبح صورة ايقونية لرؤيا الجوهرية ، اذ تتشكل بطريقة تراكمية ويخترقها الحلم لكي يمارس

فاعلياته على الداخل المتراكم المترمد ثم يبزغ في الطرف الآخر امكانية للبعث بعد ان يمارس فعل الاحتراق والانبعاث من الرماد .

الحلم ——— نشيد ——— رماد ← ترتيلة البعث
الغربة ——— عائشة

اما داخل القصيدة فانه مملوء بالتراكم ، بالتاريخ باعتباره تراكما للافكار ، والسلوك ، والتصورات ، والقيم ، وبوصفه خالياً من الفاعليات الانسانية التي تمارس التغيير : اي التاريخ باعتباره لا تاريخيا ، نفيا للحركة ونفيا لقوانين التطور ، وتحجيرا للفعل الانساني في قوالب معتقدية ، مذهبية ، جوهرانية غير خاضعة للعملية التاريخية تظل محافظة على طبيعتها الجوهرانية رغم حركة التاريخ وقواه والتناقضات التي تتمثل فيها .

ومقابل هذا التراث المتراكم ، تقف في داخل القصيدة تجربة ولادة البطل . والبطل ، تحديدا ، بطل مغترب ، يعاني تجربة الاغتراب عن تراث تراكمي يحجّر كل شيء ، اي ان داخل القصيدة ، او فضاءها الداخلي ، مملوء بقطبين : الذات المغتربة عن/ التراث التراكمي المغترب عنه . وتتجسد تجربة الذات عبر حوار دافئ حميمي مع فينيق الرمز الاسطوري للقدرة على احراق الذات او تجديدها :

١ ـ «غربتك التي تميت غربتي
٢ ـ غربة كل بطل
٣ ـ غربتك التي تحب ، تنتشي
٤ ـ غربتك التي تموت هلعا لغيرها
٥ ـ غربتك التي تموت ولعا بغيرها
٦ ـ غربتك التي تميت ، غربتي
٧ ـ لا ام فوق صدرك الموثق باختناقه
٨ ـ لا اب يحبيك حنو قلبه
٩ ـ غربتك ، الوحيد فيها ، غربتي
١٠ ـ غربة كل بطل يحترق
١١ ـ يولد فيه الافق»

غربة الذات هنا ليست تجربة ساذجة بسيطة وحيدة البعد ، بل تجربة تمزق وانشقاق وانسلاخ تجرح الجسد والروح وتملأهما ببراح يفيض عليهما ومنهما دون لأي ، لكنها في الآن نفسه تجربة التصاق وتوحد للهوية ، هي اذن تجربة ضدية : فهي ، من جهة ، تسلخ البطل عن الاخر ، تفصمه عنه ، بمأساوية التفرد والعزلة امام العالم «لا ام فوق صدرك الموثق باختناقة/ لا اب يحبيك حنو قلبه» لكنها من جهة اخرى ، توحد البطل ، المغترب بفصيلة اخرى من البشر عبر التاريخ هي فصيلة الغرباء المغتربين ، فصيلة الخارجين المنسلخين ، وتمنح الذات ، هكذا ، حسا بالمشاركة الكلية (غربتك غربتي ، غربة كل بطل يحترق) .

وتجربة الانسلاخ/ الالتصاق هذه تجربة مأساوية ممزقة لانها على هذا القدر من الضدية فهي تمحو هوية لتؤسس هوية ولذلك فانها : «تميت وهي غربة» تحب تنتشي تموت «هلعا لغيرها «لكنك» تموت «ولعا بغيرها» وهي بهذه الطاقات الهائلة الفذة ، لذلك ، تجربة الولادة لأفاق جديدة عبر الاحتراق ، مع انها التجربة التي تميت :

«غربتك التي تميت
غربة كل بطل يحترق
يولد فيه الافق»

هذه التجربة الممزقة للانسلاخ/ الالتصاق ، لالغاء الهوية وتاسيس الهوية تتجسد في بنية النص اللغوي التي تتحرك على محورين : محور شاقولي ، ومحور افقي . على المحور الشاقولي ثمة تكرار مطلق للغربة ، لفظيا ، وتأسيس لصورة مرآتية للذات والآخر : فالمقطع يبدأ بـ «غربتك التي تميت ، غربتي» اي بصورة مرآتية على الصعيد الافقي بين «غربتك ... غربتي اللتين يتوسط بينهما الموت : الموت اذن هو العنصر المشترك الذي يربط تجربتك بتجربتي ، ولذلك فان ذاتك تمرئي ذاتي ، وغربتك غربتي ، وتعود هذه الصورة المرآتية لتتاسس على صعيد شاقولي اذ يعكس البيت (٩) البيت (١) تماما ، وفي الوقت نفسه يؤسس عنصرا مشتركا آخر للتمرئي الذي يتم بين فنيق وبين الذات .

«غربتك ، الوحيد فيها ، غربتي»

وتصبح الوحدة والتفرد ، اضافة الى الموت ، التجربة المشتركة بينهما التي توحد بين هويتيهما . وفي المركز من هذا المقطع (٧ ، ٨) تتم الحركة المضادة . تجربة الانسلاخ عن الام ، والاب ، والتي تشكل المحور الاخر للتوحد بين فينيق والذات ، وهكذا فان نمو حركتي الانسلاخ والالتصاق (انسلاخ فينيق لايوحد الذات عن الام والاب في هذا المقطع بل ينفرد فينيق بالانسلاخ هنا لتخصيص

المقطع التالي لانسلاخ الذات عن الام والاب) يؤدي في النهاية الى توحد الهوية بين فينيق والذات ثم الى توحد هوية كل منهما بالهوية التاريخية العميقة لكل بطل في ختام للحركة :

«غربة كل بطل يحترق»
وبالخلاص القرباني الذي تمثله هذه الغربة :
«يولد فيه الافق».

وفي انسلاخ الذات عن الام (هجرتها ، هجرت ، امي مكرها معذبا ، تركتها على الحصير قطعة من الحصير ، تائها) والاب (هجرته ، ابي الذي اطعمني جفونه ، علمني محبة الجميع) تتأسس فرادتها وفذاذتها :

«اغنيتي ، يقال عن اغنيتي غريبة
ليس بها من الركام وتر ولا صدى
وجبهتي ، كما يقال ، مثلها غريبة»

وتتأسس ، على هذه الفرادة ، انفصالية من نوع جديد ، هي انفصالية اللغة . فاغنية الذات غريبة ، ليس بها من الركام وتر ولا صدى» واذ تبلور القصيدة هذا التصور للذات رؤيا ، فانها ايضا تبلوره على صعيد لغتها الكلية . ذلك ان المقاطع التالية من اغنية الذات تخلو من «وتر الركام» اطلاقا ، وتحتشد فيها افعال الهدم والانسلاخ وازاحة «الركام والفراغ والدجى» وتتجه ، الى نقيض التراث ، الى :

«بعلبكيّ الغريبة الوالهة الحجارة»

وتتحول الى طفولة لا تاريخ لها ، مقابل الكهولة التاريخية التي يمثلها التراث التراكمي ، وتحتشد بافعال البدء ، وصور البدايات ، ورموزها .

«احترق
يولد في الافق
وحينما يزغرد الصباح
يزغف لي من اول جناح»

وتمثل افعال البداية ، وصور التفتح والانبثاق (يولد ، يزغرد ، يزغف ، افق ، صباح ، اول) نقيضا كليا للأفعال والصور التي تشكل بنية عالم التراث ، عالم الركام ، في رماد عائشة» (جمدت ، مسامير ، خشب) .

بيد ان انسلاخ الذات ليس انسلاخا عن التاريخ ، عن تاريخها الكلي ، بل انسلاخ عن التراث التراكمي ، والتصاق بالقوة المبدعة في هذا التراث . من هنا فان اغنية الذات لاتنفصم عن التاريخ ، بل تغني فيه رموز الحيوية والخصب ، تغني البطل المطلوب قربانا للفداء ، تغني «المسيح ، والصليب ، وتكتنه فيهما رموز وحدة للهوية جديدة ، هوية توحد بين البطل المعاصر في لحظته الحاضرة وبين البطل في تاريخ الثقافة ممثلا في واحد مات على صليبه ، خبا ، لكن وهجه عاد يضيء الارض لانه احس جوعنا :

١ - وامس يا فنيق ، امس واحد
مات على صليبه
خبا وعاد وهجه
كان يرى بحيرة من كرز
حريقة من الضياء ، موعدا
خبا وعاد وهجه
من الرماد والدجى
تأجا
وهاله اجنحة بعدد الزهور في بلادنا
بعدد الايام والسنين والحصى
مثلك يا فينيق فاض حبه
علا ، احس جوعنا له ، فمات ، مات باسطا
جناحه ، محتضنا حتى الذي رمّده
مثلك يا فينيق ....»

ثمة توحد للهوية اذن عبر بطولة الفداء والمحبة ، عبر الاحتراق حب واحتضان حتى القوى التي ترمد البطل ، لتتم عملية البعث لهذه القوى نفسها ، لانهما الطرف النقيض من الحيوية المتراكم ، وغاية عملية الفداء هي خلق الحيوية في هذا التراث لانسفه وتدميره .

وثمة ، في الوقت نفسه تأسيس للذات عبر توحدها بالبطل التاريخي نقيضا للتراكمية ، وخلق لهجس بتجربة الاحتراق والانبعاث يحيل هذه العملية ، التي بدأت حلما ، الى اكثر من حلم ، الى امكانية فعلية . فاذا كان الحلم ينبع من ارض تمت فيها قبل ذلك فعلا تجربة محبة قربانية وموت فدائي مخلّص ثم انبعاث للفادي المخلص ، فان الحلم يصبح اكثر قابلية للتحقق ، لانه ليس وهما او لعبة انفعالية ، بل حلم ينبع من واقع ينبض بالقوى التي حققت هذا الحلم ذات يوم ، حتى ولو كان هذا التحقق على صعيد فردي .

هكذا يهجس المقطع الاخير من «نشيد الغربة» بامكانية البعث الذي ستعود اليه القصيدة في المقطع الرابع «ترتيلة البعث» لكن بعد ان تمر بالتراث التراكمي في «رماد عائشة» .

ورماد عائشة ، بالدرجة الاولى ماتهدف هذه الدراسة الى اكتناهه ، ولا يمثل ماقدمته من مناقشة حتى الان سوى تمهيد لهذا الاكتناه ؛ ولذلك فان المناقشة كانت اقرب الى تلمس الخيوط العامة للبنية منها الى الدراسة التحليلية الدقيقة .

في «رماد عائشة» تتمثل جميع الابعاد التي تؤسس الذات نفسها نقيضا لها : «الركام والدجى» ونفي التاريخ ، والارتباط بعالم غيبي ، ونفي الفاعلية الانسانية من حيث هي فاعلية ابداع وتغيير ، ونفي القوة التي تمارس التغيير . لكن لب هذا المقطع هو التصور التراكمي للوجود الانساني ، وتركيبه المستحاثي ، وسأحاول الآن ان اضيء هذا التصور ثم اجلو علاقة التجسيد المتبادلة بين الرؤيا الشعرية وبنية النص . وتبلور الصورة الايقونية لهذه الرؤيا في بنية النص الفيزيائية :

رماد عائشة

«سمعتُ أنَّ عندنا
سمعتُ أنَّ بيننا
ثلاثةً من الركام يعشقون موتهم
واحدهم مغارَةً
والآخران صَدَاً :
«رباهُ ، لو نموتُ ، صار لحمُنا
شرائحاً من الحصى .
رباه ، لو نموت . كان عمرُنا عبادةً
فجدْ لنا بدارِكَ
بأبَدٍ يدومُ في جوارِكَ» .

ثلاثة من الفراغ
واحد ، مغارةً

والآخران صداً

«ربّاه ، كم تزلزل الجدارُ في عظامنا
وانطفأ السراج والصباح في عيوننا
وجمدت قلوبنا اللذائذ الخطايا
أملةً بوعدكَ الكريم» .

ثلاثةٌ من الركام ، يكبرون كالحصى
وكالحصى يفكّرونَ ، واحدٌ مغارةٌ
والآخرانِ صَدَاً ، صدىً لها :

«يا ربّ صرتُ آخراً :
(مفاصلي مسامرُ
وركبتايَ خشبٌ) .
ربّيَ هيِّىءْ موضعاً مباركاً لعبدكَ الذليلِ
هَبْني مقعداً منعّماً أكوابه من فضةٍ
وذَهبْ ، ولدانه مخلدّون ـ
هبنيَ الخلود في جواركَ الحبيب ، يا إلهي» .

ثلاثةٌ من ألفراغ يكرهون عمرهم
فللفراغ عندنا
مجامرُ كبعلبكَّ ، مثلها تحرّقت
ومثلها ترمدَّت .
وللفراغ نارُه وموته وبعثهُ :
ماأروع الحريقَ ، ما أجلَّهُ
ما أعظمَ العراكَ ، أيّ بطلٍ سينتهي
لمن يكون الزمن الذي يجيءْ ،
والعراك هل يموتُ ، هل يخففُ ، هل يظل قائماً ؟

عائشةُ جارتنا العجوز مثلِ قفص مُعلّقِ
تؤمن بالركام والفراغ والطُرَزْ
وبالقضاء والقدَرْ .
أهدابها منازل النجومِ ، كل نجمة خبزْ

وراحتاها الكتبُ المُشمّعاتُ والسُوَرْ
عائشةُ تقول إنّ عمرنا سحابةٌ بلا مطرْ
تقول إن الارض أبشعُ الأكرْ
صوَّرها الإله تحتَ عرشه
ومن علٍ دحرجها
خطيئةًكانها البشرْ :

«ياويلَ ، ويلَ من كفرْ
يا سعْدَهُ من اعتبرْ» .

عائشةُ جارتنا تقيةٌ ،
يحبها القريبُ والبعيدُ
والمدُنُ الكثيرة الشوارع المزينات بالطُرزْ .
يحبها الحاضرُ في بلادنا . الكامنُ فيها ورَماً
ولا فتات زينةٍ
وقفصاً من الذبابِ أخضراً
عائشةُ جارتنا تقيةُ ،

حياتها جلودُ صوفٍ وخرافُ ورَعٍ
وحكمةٌ تعودُ بالأرض الى سديمها
تحتجز الحياة في تكيَّةٍ
من ورَقِ الرمالِ

وطُحْلب الليالي .
عائشةُ جارتنا ، فينيقنا الجديدُ في حياتنا
كبيرةٌ فارعة تاخذ البصرْ
وتاخذ القلوب ، يافينيق ، والفِكَرْ
كانها القمرْ ».

يبدأ «رماد عائشة» بفعل يبرز احد الخيوط الاساسية في «نشيد الغربة» وهو الغربة عن التراث التراكمي والانفصال عنه ، والفعل المشار اليه هو : «سمعت ان عندنا» ، اذ ان الفعل يضع الذات مباشرة على مسافة قصية من رماد عائشة ، وخارج هذا الرماد ، فهي لا تعيشه ، او تمارسه ، او تدركه بل تسمع عنه ، ويتكرر الفعل مكررا البنية التركيبية كلها :

«سمعت ان عندنا
سمعت ان بيننا»

ثم يرتسم التراث الآخر ، تراث الرماد الذي تعيه الذات كما يلي :

«ثلاثة من الركام يعشقون موتهم
واحدهم مغارة
والآخران صدا» .

هكذا يتمثل التراث الآخر كتلة صلدة جامدة من الركام هي ، جوهريا ، لباب واحد ، على تعددها الشكلي ، ذلك ان احدهم مغارة «والآخران صدأ» ؛ وبين المغارة والصدأ شبه توحد في الهوية ، فكلاهما يجسد التحجر والتراكم والهرم . والثلاثة «يعشقون موتهم» اي انهم يرفضون الحياة ، وبينهم هذا العنصر الموحد لهوياتهم . بيد ان رفض الحياة وتعشق الموت هنا يختلفان جوهريا عما يتم في الحلم ونشيد الغربة من تعشق للموت ، اذ ان هذا الاخير تعشق للموت بوصفه السبيل الى انبعاث الحياة المتجددة . اما تعشق الثلاثة للموت فانه تعشق فعلي يقوم على نفي الحياة لأنهم يرونها حاجزاً وعبثاً يفصلانهم عن عالم غيبي يكتمل فيه مصير اخر السبيل الوحيد اليه هو الموت . الموت هنا وهناك سبيل ، بيد انه هنا سبيل الى عالم غيبي ، لا علاقة له بالحياة الزمنية التي نعرفها وهناك سبيل الى حياة متجددة واثقة في عالمنا الزمني الذي نعيشه . والثلاثة يرفضون التاريخ لان التاريخ بالنسبة لهم هرم وتراكم مستمران : «رباه صار لحمنا شرائحا من الحصى» ويحلمون «فجد لنا بدارك/ بأبد يدوم في جوارك» .

هذا الرفض للزمن ، للتاريخ ، بما هو فعل تطور ونموّ ، بوصفه تحولا للّحم الى شرائح من الحصى ، هذا النفي للزمن بما هو فاعلية انسانية ، وتحويله الى «عمرنا عبادة» و «يكرهون عمرهم» هو التجسيد الاسمى لمغاريّة الثلاثة وصدئيتهم . ولأن المغاريّة والصدئية هما جوهر رؤياهم للوجود ، فان بنية عالمهم متحجرة تراكمية ، خالية من اي نمط من انماط النمو وفاعليات التجدد . ومن هنا تطغي صور التجمد واللاحركة والتسمر على صورة الثلاثة كما يرسمون هم انفسهم ، مصورين ممارساتهم التي يعتدرونها ذروة الفضيلة :

رباه ،
وجمدت صلاتنا على اسمك القديم»
«يا رب صرت آخرأ
مفاصلي مسامر
وركبتاي خشب» .

وحيث يتم تحول او حركة ، فانهما تحول الى الجماد ، وحركة من الانهيارات ، كما هو واضح في «صرت آخراً» ، اذ ان هذا الاخر هو «مفاصل من المسامر وركبتان من الخشب» وحيث يرد فعل مشحون بالزمن ومروره ، فان زمنيته وحركته تكونان نموا للتحجر والاستنقاع لا للتغيير ، كما في «ويكبرون كالحصى وكالحصى يفكرون» . اما صورة عائشة فانها «مثل قَفَص معلّق/ تؤمن بالركام والفراغ والطرر/ وبالقضاء والقدر» «وعائشة منفصلة عن هذا العالم ، وعن التاريخ الا بما هو تشمع وتحجر» اهدابها مغازل النجوم ، كل نجمة خبر/ وراحتاها الكتب المشمعات والسور» وهي تنفي الزمن وقيمة وجود الانسان في الزمن ، وترى الحياة قبحا لا نهاية له ، والوجود الانساني ذاته ، بل الارض ذاتها ، خطيئة وتجسيدا للسقوط :

«عائشة تقول ان عمرنا سحابة بلا مطر
تقول ان الارض ابشع الاكر
صورها الاله تحت عرشه
ومن عل دحرجها
خطيئة كانها البشر» .

والزمن في عالم عائشة حاضر : وهو ورم لا اكثر ، ولا فتات زينة وقفص من الذباب وحياة عائشة «جلود صوف وخراف ورع/ وحكمة تعود بالارض الى سديمها تحتجز الحياة في تكية من ورق الرمال/ وطحلب الليالي» .

بيد ان عائشة ، كما كنت قد اشرت في دراستي «لنشيد الغربة» ، هي الذات الاخرى ، هي جزء عضوي من التراث الذي تحن الى انبعاثه ، هي مكوّن اصيل لاتريد الذات نفيه وتدميره ، بل احراقه لكي يبعث من جديد في حياة غنية متجددة خصبة . من هنا تفاجىء القصيدة في الجزء الاخير من المقطع بعد الصورة التي قدمتها لعائشة مباشرة بهذه الصورة .

عائشة ، جارتنا ، فينيقنا الجديد في حياتنا
كبيرة فارعة القوام تاخذ البصر
وتأخذ القلوب ، بافينيق ، والفكر
كانها القمر» .

يمثل رماد عائشة «ضمن البنية الكلية للقصيدة ، حركة ذات طبيعة ضدية : فهي من جهة حركة تجسيد للوجود التراكمي لعائشة في علاقة الآخر بها ، بوصفها موضوع الانبعاث والواقع الذي تعيش فيه ولتصورها للتاريخ والانسان والزمن والمكان ، لكنها من جهة اخرى حركة تجسيد لعائشة في علاقة الآخر بها ، بوصفها موضوع الانبعاث والواقع الذي يتم فيه الانبعاث ، بوصفها الجسد الذي سيحرق ليولد من جديد . وهي عائشة الـ «قفص المعلق» ، وعائشة التي «تاخذ البصر» ، هي الكهلة الفتية ، هي فينيق ذو الطبيعة الضدية . وبهذه الطبيعة الثنائية فان حركة عائشة تجسد توسطاً ضمن بنية القصيدة بين طرفيها ، الحلم والانبعاث ، ولذلك فانها تاتي ، عمليا ، حركة متوسطة بين الذات والآخر ، وبين الحلم وترتيلة البعث .

وسأحاول في الفقرة الحاضرة ان اظهر كيف تتكّون بنية نشيد عائشة فيزيائيا (لغويا وتشكيليا) بطريقة تجسد هذه الخصائص الجوهرية لها : التراكمية ، الضدية ، والتوسط ، وذلك غرضي الاساسي من دراسة هذه الحركة والقصيدة التي ترد فيها :

يتوزع «رماد عائشة» فيزيائيا بطريقة شرائحية على الصفحة :

شريحة ثم شريحة ثم شريحة بينها فراغ ابيض ، وتتراكم هذه الشرائح دون نمو على الاطلاق ، موزعة الى نمطين : السرد القصصي والحوار الفردي (المونولوغ) او الصوت الثاني ، ببساطة . ويتالف السرد القصصي ، صوت الذات الراوية ، من العبارة ذاتها متكررة بعد كل شريحة يحتلها الصوت باللهجة ذاتها ، وبصورة تراكمية رتيبة من اي نمو او اخصاب او اغناء للظهور الاول للصوت :

I - سمعت ان عندنا/ سمعت ان بيننا A
ثلاثة من الركام ......
واحدهم مغارة
والآخران صدا

Ia - الصوت الثنائي B
ثلاثة من الفراغ
واحد مغارة
والآخران صدا»

Ib - «الصوت الثنائي» C
ثلاثة من الركام ، يكبرون كالحصى
وكالحصى يفكرون ، واحد مغارة
والآخران صدا ، صدى لها»

ومن الجلي ان التكرار في هذه المقاطع ليس مطلقا ، اذ ان ثمة تغيراً يطرأ على اللغة في المقطع الثاني (Ia) وفي المقطع الثالث (Ib) ؛ بيد ان هذا التغير ظاهري في الواقع لا اكثر ، وهو لايمثل تنوعا وتناميا واغناءً ، بل يمثل تعميقا للخصائص التي يرصدها المقطع (I) في «الثلاثة» : الجمود ، والمغارية ، والفراغ ، والصدا . ذلك ان (IA) يبدل «الركام» بـ «الفراغ» فقط ولا يزيد على ذلك ، ملغيا اي طبيعة ايجابية للركام ، او بالاحرى معمقا دلالته الفراغية . اما المقطع (Ib) فانه ظاهريا «ينمي» المقطع الاساسي : لكن هذا النمو نمو فيزيائي صرف ، اي انه استطالة واكثار فقط ، ولا نمو فعلي مجسد لخصوبة الحياة . بكلمات اخرى ، ان النمو هنا زيادة تراكمية واستطالة ركامية فارغة لا اكثر . ومن الباهر ان هذا النمو التراكمي التكراري الذي يبرز في المقطع فيزيائيا (اي احصائيا) هو في الواقع جوهر رؤيا القصيدة لمعنى النمو في الثلاثة الموصوفين ، فنموهم كما تعانيه القصيدة هو نمو للتحجر ولذلك يصفهم المقطع بانهم «يكبرون كالحصى» . ثم ان التغير الوحيد الممكن في حياتهم ، في علاقة احدهم بالآخر هو تحول الواحد الى صدى للاخر ، ولذلك فان الاضافة النهائية في المقطع هي اضافة «صدى لها» بعد «صدا» : ان ما يطرأ من تغير او زيادة ليس زيادة في الحياة وخصوبتها بل زيادة فارغة لانها تحول الى صدى ، وفي العلاقة اللفظية البارزة بين «صدا» و «صدى» تعميق لهذا البعد ، لكن التحول خاليا من الدلالة على التغير المخصب والنمو ، اذ ان التغير من «صدا» على كلا المستويين الصوتي والدلالي (صدا - صدى) تغيّر ترديدي تكراري لانمو فيه ، بل تشرنق

وتحجر . بعد المقطع (Ib) يعود صوت الثلاثة للبروز في المقطع (C) ثم يعود صوت الذات الراوية في مقطع طويل يكرر رؤيا الفراغ ؛ لكن هذا التراكم الان يبدأ بالتحول الفعلي ، مبرزا الطرف الثاني من «رماد عائشة» الذي اشرت اليه سابقا ، طرف الطاقة القابلة للانبعاث :

وللفراغ ناره وموته وبعثه

ثم ينتهي السرد ليدخل الصوت السردي في تمجيد للحريق وابتهال له ، ويبدأ ببرعمة صورة البطل ، صورة الصراع ، والتساؤل عن المستقبل . والتساؤل عن المستقبل ، قلق الموت ، هو بدء نبض الحياة في «رماد عائش ، من حيث هو مقطع في جسد القصيدة ، ومن حيث هو حركة في رؤياها .

بعد هذه الحركة البطيئة التي تتكهن ، بشكل غامض ، بهجس الحياة ، تبرز صورة عائشة الان ، بعالمها التراكمي التكراري الذي وصفته في فقرة سابقا . وعالم عائشة لغويا يكرر عالم الثلاثة ، ولذلك فانه ليس اكثر من تراكم خال من النمو الفعلي ؛ ثم ياتي صوت عائشة في مقطع قصير حاسم :

«ياويل ، ويل من كفر
ياسعده من اعتبر»

ليعود صوت الذات الراوية ، في حركة ختامية ، مكررا صورة عائشة لكنه الان يدخل تحولات فعلية في هذه الصورة ، تحولات تشير الى علاقات محبة ، ومدن مزينة وحكمة تعيد الارض الى سديمها ، ورغم ان هذه العناصر الدلالية ترد في سياق صورة عائشة الكلية مشيرة الى ابعاد التحجر والغيبية واحتجاز الحياة في تكية ، فان ورودها يمثل عنصر تنويع فعلي (لا وهمي او ظاهري فقط) على صورة عائشة ، اي انه يمثل بدء تبرعم للطرف الثاني من الطبيعة الضدية لعائشة . ويصدق هذا بشكل خاص على عنصر «احتجاز الحياة» ذلك ان صورة الحياة هنا ليست صورة الميت او المستحاث ، بل المحتجز ؛ والمحتجز طاقة قابلة للتحرير من الاحتجاز . وفي هذه الطبيعة ـ الطاقة هجس بحركة التغير الجذرية التي ستكشف البعد الاخر لعائشة . وبالفعل فان هذا البعد ينفجر الان من حركة الاحتجاز مباشرة :

«تحتجز الحياة في تكية
من ورق الرماد
من طحلب الليالي
عائشة ، جارتنا ، فينيقنا الجديد في حياتنا

هكذا تجسد الصوت السردي ، رؤيا القصيدة الجوهرية لرماد عائشة وعالمها ، ويصدق على بنية الصوت الثاني ، صوت الثلاثة .فموقع هذا الصوت ، بالنسبة الى الصوت السردي ، موقع تراكمي ، متكرر بانتظام ويؤدي الى خلق نسيج شرنقي معلق ، اذ يرد في المواضع التي اشير اليها على مسافات منتظمة وهو يكرر معطياته ذاتها في كل ورود له ؛ اي انه فيما يبدو ظاهريا وكانه يتنامى ، لايعدو في الحقيقة ان يتكرر ويتراكم ويتحول الى صدى . فالافكار الاساسية فيه هي هي ولا يدخلها تنويع الا على الصور الحسية لتجلياتها ، اي على مستوى له طبيعة الصدى جوهريا ، اذ ان المفاهيم التي تحدث فيه هي هي بيد انها تنعكس الان في قالب لفظي متغير بعض الشيء .

«رباه ، لو نموت كان عمرنا عبادة»
«وجمدت صلاتنا على اسمك القديم
ونسيت قلوبنا اللذائذ الخطايا
أملة بوعدك الكريم
٢ ـ «مفاصلي مسامر وركبتاي خشب
ربي هَيِّء موضعا مباركا لعبدك الذليل
«هَيِّ مقعدا منعما اكوابه من فضة»
(A)«فجد لنا بدارك
بأبد يدوم في جوارك»
(B)«أملة بوعدك الكريم»
(C)«هبني الخلود في جوارك الحبيب يا الهي»

ثم تصمت الاصوات ، ليعود الصوت السردي في المقطع الذي نوقش سابقا والذي يتبلور فيه الهجس بطاقة الانبعاث ، وهو مقطع يخضع المضامين الاساسية للثلاثة (كونهم فراغا) الى امكانية التحول المخصب والانبعاث :

«ثلاثة من الفراغ يكرهون عمرهم
فللفراغ عندنا
مجامر كبعلبك ، مثلها تحرقت
ومثلها ترمدت
وللفراغ ناره وموته وبعثه»

وفي هذه الصورة للفراغ تاسيس لطبيعته الضدية : فهو فراغ من جهة ، فراغ الذين يكرهون عمرهم ؛ لكنه ايضا فراغ متجدد ، فراغ يخضع للاحتراق ، والترمد ، ثم ينبعث . وفي هذه الخصائص له طبيعة غامضة ، لانها مزدوجة : فانبعاثه هو من جهة تعميق للفراغ وتاكيد لاستمراريته ، لكن مقارنته ببعلبك ، وهي في القصيدة رمز

للمدينة التي تحترق لتولد من جديد ، تمنحه بعده الآخر : احتراقه لكي ينبعث منه عالم جديد مليء بحياة حق ، ومن هنا فان المقطع يستمر بعد وصف موت الفراغ وانبعاثه بصورة التمجيد للحريق ، والتساؤل النابض بامكانية الحياة عن نتيجة الصراع (هل يخف ؟ هل يظلّ قائما) وبفكرة الموت الاسطوري اي الموت القرباني المخلص .

واذ ينبض هذا الهجس ، يتطور الصوت السردي في المقطع التالي عبر صورة عائشة التراكمية التي وصفت سابقا ، الى صورة عائشة الفينيق الجديد ، ذلك ان بذور الاحتراق القرباني كانت كامنة في كل شيء : في الثلاثة ، والفراغ ، وفي عائشة وقراءتها للاخبار في منازل النجوم ، ثم ، وهذا عنصر هام جدا في تبلور صورة عائشة ـ الفينيق من جهة في لغة جديدة على المقطع ومن جهة اخرى في قافية تخصصت في المقطع بصورة عائشة ولم ترد في غيرها «الراء الساكنة» التي تشهد اول بروز لها في :

«عائشة جارتنا العجوز مثل قفص معلق
تؤمن بالركام والفراغ والطرز
وبالقضاء والقدرْ
... الى آخر مقطع عائشة»
ثم «عائشة ...
كبيرة فارعة القوام تاخذ البصر
وتاخذ القلوب ، يا فينيق ، والفكر
كأنها القمر ....

اذ يمثل هذان المكونان عنصري التجدد والمشاركة في آن واحد ، وفي ذات مرة فالصور الجديدة واللغة الجديدة تأسيس لصورة عائشة الجديدة ، اما القافية المتكررة فانها تعميق للعنصر المشترك بين عائشة القديمة وعائشة الجديدة ، بل ان دلالة هذه القافية لاعمق من ذلك بكثير على مستوى البنية الكلية للقصيدة فهي ـ وقد يبدو هذا مدهشا ـ لاترد في اي مكان في اي من المقاطع السابقة في القصيدة ، لكنها ترد بعد ذلك في المقطع الاخير «ترتيلة البعث» ، ولموضع ورودها فيه اهمية بالغة ، اذ ترد لحظة تجلي صورة البطل تموز الذي يستدير ليصارع خصمه الخنزير :

«البطل استدار نحو خصمه
تموز يستدير نحو خصمه
احشاؤه نابعة شقائقاً
ووجهه غمائم ، حدائق من المطر

ودمه ، هادمة جرى
سواقيا صغيرة تجمعت وكبرت
واصبحت نهر
وما يزال جاريا ، ليس بعيدا من هنا
احمر يخطف البصر
واندثر الوحش وظل خصمه الاله
ظل معنا شقائقاً
جداولا من الزهور
وظل في النهر»

وجلي دون شك مدى التواشج بين صورة عائشة الفينيق وصورة البطل ، فكلتاهما صورة «تخطف البصر» ، تعاين بوصفها البطل القربان : فينيقيا الجديد/ والبطل الذي يصارع الخنزير وينتصر عليه باهراق دمه هو الذي يتحول شقائق مليئة بالجمال والحياة . ومن المدهش والدال جدا ان هذه القافية لاترد في إي مكان آخر من القصيدة على الاطلاق . واذا كان في الشعر مايؤكد دقة ملاحظة ياكوبسن لكون التشابه اللفظي في القافية يتضمن عادة تشابها معنويا ، فان التشابه بين هذين المقطعين لَبَيِّنٌ ابلغ نماذجه .

على صعيد البنية الصوتية للمقطع ، رماد عائشة ، تطغى الظاجرة نفسها ، وهي التكرار التراكمي لا صووتات مميزة (القاف ، الراء ، الصاد ، العين ، الغين بشكل خاص كما يظهر الجرد التالي للتشكيل الصوتي :

«عائشة جارتنا العجوز مثل قفص معلق
تؤمن بالركام والفراغ والطرز
وبالقضاء والقدر»

وجلي ان التصورات الاساسية والمصطلحات التي ترمز لها تشكل بؤرة صوتية لا تصورية فقط ، تفيض منها بنية المقطع الصوتية (عائشة : الحصى ، الصدأ ، القفص ، القدر ، الركام ، الفراغ» ولا يكاد يخلو بيت من هذا المقطع من احد هذه الاصووتات[1] متكرراً على الاقل مرة واحدة :

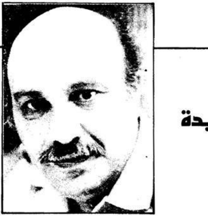
«ع ، ت= سمعت ان عندنا
ع ، ت= سمعتِ ان بيننا
ر ، ق= ثلاثة من الركام يعشقون موتهم
ر ، ع= واحدهم مغارة
ر ، ص= والاخران صدأ :

ثلاثة من الركام ، يكبرون كالحصى
وكالحصى يفكرون . واحد مغارة
والاخران صدا ، صدى لها
يارب حرث آخرا
ومفاصلي مسامر ..

وبهذا كله تجسد بنية «رماد عائشة» الخصائص التي اكدتها سابقا : التراكمية ، والصدّية ، والتوسّط ، وتصبح تجسيداً ايقونياً ، او «ايقونة» لعالم عائشة ، وللتراث ، ولعلاقة الذات المبدعة ، الحالمة ، الباحثة عن انبعاث له ولها فيه ، بكليهما .(*)

(للبحث تتمة)

(*) الاشارات في نهاية القسم الثاني من هذه الدراسة .



عوليس يكتب قصيدة جديدة

سامي مهدي

كيف يكتب الشاعر قصيدته ؟

كثيراً ما يسال الشاعر ، اي شاعر ، مثل هذا السؤال وكثيراً ما التقى الشعراء ، وكثيراً ما اختلفوا ، في الاجابة عليه .

وقد سئلت ، انا بالذات ، هذا السؤال مرات عديدة ، واجبت عليه عدة إجابات ، ولكنها كانت في جوهرها اجابة واحدة لا تختلف ، ويبدو لي الآن ان اجابتي على السؤال نفسه تصلح مدخلاً للحديث عن تجربتي في كتابة قصيدة «سعادة عوليس» المنشورة في مجلة آفاق عربية ـ العدد ١٠ لسنة ١٩٨٦ .

ابتداءً اقول ان وراء كل قصيدة اكتبها فكرة محددة ، تبدأ مثل لمع البرق ، بفعل مشهد أراه ، او حادث اشهده ، او تجربة اعيشها ، او حكاية اسمع بها ، او قضية افكر فيها ، او قراءة اقرؤها ، او اي شيء من هذا القبيل .

غير انني لا اشرع في كتابة القصيدة لحظة ان تلمع فكرتها ، وذلك لقناعتي بانها ستكون فجة وبسيطة اذا ما كتبت ، وانما ادع هذه الفكرة أياماً وليالي ، كثيرة او قليلة ، حتى تختمر ، وتنبثق ذات لحظة انبثاق الينبوع .

لقد تعمدت هنا استعمال عبارة «انبثاق الينبوع» للتعبير عن لحظة الشروع في كتابة القصيدة ، وتحويل الفكرة التي التمعت في ذات لحظة ، في ذات ساعة ، في ذات يوم الى «بناء» ... والارتفاع بها من الجزئي الطارىء الى الكلي الشامل ، ومن المحدود الى المطلق .

أقول : لقد تعمدت استعمال عبارة «انبثاق الينبوع» لتاكيد حقيقة انني لا أقسر نفسي على كتابة القصيدة ، وانما ادعها وسجيتها ، وادع الفكرة لتختار اللحظة التي تجسد فيها نفسها في كلمات وصور وبناء ..

أجل . فانا لا اكتب القصيدة كما لو انني أحفر بئراً ارتوازية ، وانما انتظر حتى تتجمع مياه الفكرة في كهوف الباطن ، وتشق طريقها وحدها بصمت وهدوء نحو السطح ، وتنبثق منه في اللحظة المناسبة .

ذكر هذه الحقيقة مهم لإقرار حقيقة اخرى ، وهي انني لا افكر قبل كتابة القصيدة الا بالفكرة ، والفكرة وحدها . أفكر بها ، واقلبها على وجوهها المختلفة ، واسيح في تفرعاتها ، واستقصي دلالاتها ، وكل ذلك خارج الورق ، في الخيال ، وفي الذهن ، في الباطن حتى تصبح القطرة بحيرة تتدافع مياهها تحت السطح ..

اريد ان اقول : انني لا افكر ، قبل كتابة القصيدة ، بما اصطلح على تسميته بـ«الشكل» ، وانما ادعها تختار شكلها الخاص حينما تنبثق ، ولا اتدخل إلّا لامنع خروج مياه الينبوع المنبثق عن مجراها الرئيسي .

فعند ذاك يتدخل «الوعي» ويعمق المجرى ويضع المصدات الجانبية ، ويمنعها من الانسياح والتشتت .

وهكذا يكون «وعي الكتابة» عملية لاحقة ، اي بعد ان تكون القصيدة قد حددت مجراها الرئيسي ، واختارت شكلها الخاص بها ، ويكون دور الوعي عندئذ ، إحكام البناء ، وتشذيبه ، وتضبيط زواياه .

اعرف جيداً ان في هذا الاسلوب شيئاً من روح التقاليد الكلاسيكية التي تعترض عليها بعض الاتجاهات الحديثة الطارئة ، ولكني لا اوافق هذه الاتجاهات في ما تراه ، واصر على ان يكون لقصيدتي بناء محكم ..

بهذه الطريقة كتبت قصيدتي «سعادة عوليس» ..

وبعد .. فهل يكفي هذا حديثاً عن القصيدة ؟

الجواب : لا .. فليس هذا ما تريده «الاقلام» . فـ«الاقلام» تريد مني ما لا أريده ! انها تريد ان انتهك حرمة القصيدة ، واقوم بدور «الواشي» بها وباسرارها وهو ماعزّ عليّ كثيراً ، وجعلني اقدم على الكتابة بكثير من التردد .

ذلك ان كتابة قصيدة ما «عملية سرية» يأتمن الشاعر فيها نفسه عليها وعلى اسرارها فان هو تحدث عنها وعن اسرارها للملأ كان «واشياً» ذميماً .. وربما اسوأ انواع الوشاة !

ليس هذا فقط ما جعلني أتردد في الكتابة عن تجربة هذه القصيدة . بل هناك الى جانب ذلك ، وربما قبله ، تشاؤمي منها ! أجل فقد صرت اعتبرها قصيدة مشؤومة ، بعد المرض الذي ألم بالسيدة التي تعنيها فهي ما ان نشرت وتداول بعض الادباء حديثها ، حتى مرضت «السيدة المعنيّة» مرضاً شديداً ، وكان المرض يشتد بها كلما مضيت في كتابة هذا الموضوع حتى احسست انني مسؤول عما لحق بها ! وقد لطف الله حين كانت النتيجة عملية جراحية .

ورغم ذلك ، ورغم انني موقن بأن الامر كان محض مصادفة ، ولكن كان لابد من مرور بعض الوقت لكي استعيد توازني وأعاود كتابة الموضوع !

ترى ، هل رحت أخبط خارج الصدد كما يقال ؟! اذا كان الامر كذلك ، فلنعد اذن الى القصيدة .

في البداية كانت محض فكرة بسيطة التمعت اثناء سمر عائلي غمرني بالسعادة . وكانت الفكرة في التماعتها الاولى تقول : ان سعادة بسطاء الناس بسيطة هي الاخرى ، وهي قريبة منهم ، ولعلها من البساطة والقرب بحيث لا تحتاج الى بحث ولا تنقيب .

غير ان هذه الفكرة ، بحدودها هذه ، لا يمكن ان تعطي قصيدة «مهمة» انها قد تعطي قصيدة وصيغة تقريرية ، ولكنها ستكون في هذه الحالة عادية حد الابتذال ، وهذا امر لا يرضيني . ولذلك لم أحاول الكتابة ، وانما تركت الفكرة لكي تختمر وتتفاعل ، كما هي عادتي .

وقد خطر لي ، وانا اقلب الفكرة على وجوهها ذات مرة ، ان الكتابة عن السعادة الشخصية في عصرنا هذا تكون اقرب الى الاكذوبة اذا ابتعدت القصيدة عن زخم «الحياة اليومية» ، واذا انقطعت «الحياة اليومية» عن محيطها الكبير ، عن حركة المجتمع ، وهو الامر الذي وضع عقبة فنية جديدة امامي ، وجعلني اشعر بانني لن انجح في صياغة الفكرة في قصيدة «ناجحة» ، ولذلك صرفت النظر عنها ، ورحت اتمنع عليها كلما راودتني .

وحدث ذات ليل ان أمسكت بالقلم ورحت اكتب عن فكرة بسيطة جداً عنّت لي ، عن «صباح عادي جداً» فانسابت الالفاظ والصور الاولى بسيطة عادية تصف مشهداً صباحياً مألوفاً في كل بيت عراقي ، سوى تلك العلاقة الخاصة بين الرجل وامرأته ..

لقد بدأ الرجل في هذا المشهد سيداً حقيقياً في بيته . امرأته الجميلة الشهية تعد الفطور وتحرص ان يتناول صغارها فطورهم قبل ان ينسربوا الى مدارسهم ، وهو يرقب انهماكها سعيداً ، متفتح الحواس ، ممتلئاً باحاسيس الرجولة والفحولة كلها .

عند هذه النقطة من القصيدة تذكرت مشهد فطور «ليوبولد بلوم» في «عوليس» جيمس جويس ، ووجدتني اقارن بينه وبين فطور بطل القصيدة من دون تخطيط مسبق : هذا يستمتع بمراقبة زوجته وهي منهمكة في اعداد فطور العائلة وذاك يعد فطوره وفطور زوجته بنفسه ، هذا يلتهم فطوره بشهية فياكل «بيضة اخرى» ويشرب «شايه الثاني» ويوغل في استمتاعه بانهماك زوجته وضجيج ابنائه من حوله ، وذاك يمضغ فطوره وحيداً الا من قطته وبطاقة بريدية ارسلتها اليه ابنته الوحيدة البعيدة ، هذا يتفلت مبتهجاً من مساعدة زوجته المحبة المخلصة ، وذاك يحمل فطور زوجته الخائنة المتكاسلة الى فراشها مع بطاقة من عشيقها ، هذا يفكر في شقاء ذاك في فطوره ، وذاك يفكر في الموعد المضروب بين زوجته وعشيقها .. الخ .

وما ان اجريت هذه المقارنة حتى انبثقت الفكرة الاولى ، فكرة السعادة البسيطة القريبة ، من جديد في ذهني ، ورأيت ان التقابل بين بطل القصيدة وبطل جويس في مشهد الفطور ذاته ، يمكن ان يعبر عن هذه الفكرة تعبيراً مثاليا ، ووجدت هذا التقابل سيعطي للقصيدة مستوى آخر غير المستوى الاعتيادي الظاهر .

وهنا كان لابد لي من التريث والتامل والنظر في كيفية المزاوجة بين المستويين ، ولذلك عدت من جديد الى رواية جويس ، فقرات فصلاً منها قراءة جديدة لاسيما الفصل الرابع ، كما عدت الى كتاب «موسوعة جيمس جويس» وما جاء فيه عن الرواية وشخصياتها .

وكنت قد قرات رواية «عوليس» اول مرة في اوائل عام ١٩٨٥ حين اهداني صديقي الروائي المصري «جمال الغيطاني» نسخة منها . وقبل هذه الرواية ، بفترة طويلة ، كنت قد قرات رواية جويس «صورة الفنان في شبابه» ، كما قرات بعض قصصه القصيرة المعروفة «الدبلنيون» ، والعديد من الدراسات التي تناولت سيرة جويس وادبه ، ومن ذلك كتاب «موسوعة جيمس جويس» لمترجم روايته الدكتور طه محمود طه .

واذا كنت قد استحسنت قصص جويس القصيرة وروايته «صورة الفنان في شبابه» فان الاستحسان لم يرق

الى مستوى غير اعتيادي من الاعجاب . واعترف ، الآن ، انني انظر الى ما قرأته عن جويس ورواياته ، ومنها رواية «عوليس» ذاتها ، بعين الشك ، وكنت اتصور ان هذه الكتابات لا تخلو من المبالغة في تقويم جويس ، حتى قرأت «عوليس» فاذا بي أمام عمل عظيم جدير بكل ما قيل في الثناء عليه وتقدير أهميته .

وبغض النظر عما كُتب من دراسات عن جويس ورواياته ومن غيرما تأثر بها او امتثال لها ، بهرتني الرواية ، واذهلتني منها دقة الكاتب في بنائها ، وتلون لغته ، وقدرته على تحريك شخصية «بلوم» تلك الحركة المتقنة في مساحة محدودة ، هي قلب مدينة دبلن ، في وقت محدود ، لايتجاوز ثماني عشرة ساعة من يوم واحد هو يوم الخميس ١٦ حزيران ١٩٠٤ .

واكثر من أثَّر في نفسي من شخصيات الرواية شخصية «ليوبولد بلوم» تلك الشخصية العادية ، الوداعة ، المتهورة ، المستسلمة لماهي فيه من قهر وشقاء حدَّ التبرير والرضا والامتناع بمزاج لايخلو من المازوكية .

لقد انشأ جويس هذه الشخصية باحكام شديد حتى غدت من تلك الشخصيات التي لا تنسىٰ ، اعني شخصيات من طراز هاملت وراسكو لينكوف ، وهي شخصية جديرة بالعطف والشفقة ، وقد عطفت عليها واشفقت ، ولكنني احتفظت لها في نفسي بقدر يسير من السخرية ، ولعل هذا كان واضحاً في القصيدة .

وقد كان طبيعيا ان يقودني التفكير بعوليس جويس (بلوم) الى التفكير بعوليس الاول ، بطل اوديسة هوميروس ، فوجدت ان خلق مستوى ثالث للقصيدة بادخال عوليس هوميروس في نسيجها سيكسب الفكرة قوة اكبر ، ويعطيها معنى أشمل ، ومدى تاريخياً ابعد . وهذا ماحاولته بادخال اشارات تدفع الى المقارنة بين عوليس القصيدة وعوليس هوميروس .

فعوليس القصيدة انسان عادي يحيا حياة يومية عادية ، فهو لا يحتاج الى رحلة شاقة طويلة لكي يعود الى وطنه وبيته وزوجته الوفية . سعادته اقرب اليه من ذلك ، ورحلته اقصر بكثير وأبسط . ويكفيه لهذه الرحلة ركوب باص وقراءة في جريدة . فهو قد رحل منها اليها . بل لقد كانت معه في رحلته ، وكانت هدف هذه الرحلة .

أما بنيلوب القصيدة فامرأة بسيطة ، جميلة ، شهية ، خصبة ، محبة ، ومخلصة هي الاخرى ، بل هي لا تسمح حتى للعيون بالتطفل على مفاتنها ، ولانها بنت هذا العصر ، ولانها بسيطة . وواثقة من نفسها ومن عودة عوليسها اليها ، فانها لا تحوك سجادة توهم بها العشاق والطامعين والمتطفلين ، بل تحوك «بلوفر» له وحده ، وهي لا تنقض ماحاكت ، بل تكمله وتحضره لتقدمه له حين يعود . وتلك مفارقة لا تخلو من سخرية مبطنة من بطل الاوديسة وأمرأته . سخرية من عوليس ورحلته الطويلة وأمرأته وأنتظارها الممض ، ومن نتيجة الرحلة الشاقة والانتظار الطويل : اعني التعب والشيخوخة ! وهي نتيجة نصل اليها (ولم يصل اليها هوميروس) بمجرد ان ننزع عن عوليس وبنليوب الصفة الاسطورية ، ونعاملهما ككائنين ارضيين . وامعانا في السخرية كانت بنيلوب القصيدة تعد «اسياخ الكباب» وتهيء وابناؤها مائدة الغداء . وقد نبهني أحد الاصدقاء الى قصيدة لريتسوس بمعنى قريب من هذا المعنى ، وكأنها صياغة أخرى للمعنى نفسه .

وكما عدت الى قراءة عوليس جويس ، عدت الى قراءة اوديسة هوميروس ، رغم انني لم استخدم إلا مضمونها العام المعروف . وقد عدت ايضا الى قراءة بعض الدراسات عنها ، واقرب ماعادت اليه كتاب حديث عن «الشعر الاغريقي» للدكتور احمد عثمان .

هذا عن «عوليس» .. فماذا عن «الرحلة» ؟

ليس ثمة عوليس بلا رحلة . وقد هداني جويس الى ان تكون رحلة عوليس القصيدة في قلب مدينة بغداد ، كما كانت رحلة عوليسه في قلب مدينة دبلن . ولكن شتان بين هذا العوليس وذاك ، وبين بغداد ودبلن !

منذ سنوات ، وانا احلم بكتابة قصيدة عن بغداد . قصيدة تليق ، فناً ، ببغداد التي أحب ، ولكنني لم اجد الى ذلك سبيلا . اعني انني لم اجرؤ على كتابة القصيدة التي احلم بكتابتها عن بغداد . لقد تسربت بغداد الى كل قصيدة من قصائدي ، وصار في كل قصيدة نفحة منها ، ولكنني لم استطع قط ان «أضع» بغداد «داخل» قصيدة ، وأنى يكون لي ذلك ؟ ! هل استطاع كافافي ان يضع الاسكندرية «داخل» قصيدة حتى استطيع ان افعل كما فعل ؟! وماذا عن لورنس داريل ورباعيته ؟!

ليس معنى ذلك انني اردت ان تكون «سعادة عوليس» قصيدة عن «بغداد» . ولكنها في نهاية الامر «قصيدة بغدادية» ! انها كذلك بمعنى من المعاني . فقد تسرب اليها شيء باهت من ذلك الحلم ، فانطوت على بعض ملامح بغداد ، وبعض ظواهر الحياة اليومية فيها ، وانا اعني هنا بغداد الحديثة ، بغداد الناس والبناء الدائب والقتال الباسل ، بغداد عام ١٩٨٦ . فظهرت القصيدة وهي تشي في ثناياها بتاريخ كتابتها ، وكانت للزمان حصة فيها كما للمكان .

حينما اوشكت على الانتهاء من كتابة القصيدة اكتشفت انها تعارض على غير قصد مني قصيدة اليوت المعروفة «الارض الحراب». ذلك ان عوليس القصيدة ظهر على نقيض تيريسياس «الارض الخراب» كما قال صديقي الشاعر خالد علي مصطفى بحق. وظهرت بنيلوبها على نقيض نساء قصيدة اليوت. وحين قرأت القصيدة وهي في خامتها الاولى لصديقي الشاعر خيري منصور نبهني الى وجود مشهد في القصيدة يكاد يعارض مشهد المشاة على جسر لندن في قصيدة اليوت. وبناء على ذلك، اعني بناء على ما اكتشفت من المعارضة بين القصيدتين، عدت الى قصيدة «الارض الخراب» ووجدت ان قصيدتي لاتحتاج الا الى تعديلات طفيفة جداً لكي تكون نقيضاً شاملاً ودقيقاً لقصيدة اليوت. بل لقد عدت الى دانتي، وجعلت المشهد الذي اشار اليه خيري منصور من قصيدتي، ان يناقض على نحو ادق دانتي، فضلاً عن نص اليوت.



جيمس جويس

بذلك أصبح للقصيدة اربعة مستويات:

- مستوى عوليس وبنيلوب في الاوديسة
- مستوى بلوم وموللي في عوليس جويس.
- مستوى تيريسياس ونساء اليوت في الارض الخراب وهو يعزز المستوى الثاني.
- مستوى بطل القصيدة وزوجته..

كان عوليس من هؤلاء يرحل رحلته نحو بنيلوبه فيحصد الاول: التعب والشيخوخة ورماد الوهم، ويحصد الثاني: الخيانة والعقم والاستسلام، ويحصد الثالث اشواك الارض الخراب، اما حصاد الرابع فهو المحبة والشباب والخصوبة والحياة القريرة والعمل والقتال المجيد.

وبعد فليس ماذكرته تحليلا للقصيدة، وانما هو ايضاح للكيفية التي جرى فيها بناؤها. ولاشك في ان ناقد القصيدة سيكتشف فيها اشياء اخرى كثيرة، اذا ماعمد الى تحليلها تحليلا دقيقا، وعمد الى تأويل صورها وحركاتها، وبخاصة اذا ما استعان بالمقارنة بينها وبين رواية جويس وقصيدة اليوت.

ولست ازعم هنا ان كل ما تنطوي عليه القصيدة من ايحاءات، وما تفضي اليه من تأويلات كان مقصوراً، ولكن لابد لي من الاعتراف ان المقصود منه كان كثيراً، وان القصيدة حصلت اثناء وبعد عملية الكتابة وليس قبلها، ومن ذلك مثلاً لغة القصيدة، وتدوير إيقاعاتها.

فلقد حاولت ان اقترب من لغة جويس، فاستخدمت التداعي والمونتاج، والجمل الناقصة المعبرة، وغير ذلك مما عرف به اسلوب جويس في «عوليس» وغيرها. ولقد اصررت على ان يكون بناء القصيدة بناءً مدوراً حتى بدأت، على غير قصد مني، بداية مدورة. واردت من التدوير ان يكون عنصراً حياً في بنية القصيدة، وليس مظهراً خارجياً لها، لكي يوحي بأن رحلة عوليس القصيدة هي رحلة دائرية، تبدأ من «البيت» وتنتهي اليه وفيه. وبذلك اشد. ومن يقرأ القصيدة حتى نهايتها، ويعود الى قراءتها من جديد، سيجد ان حركة القصيدة نفسها حركة دائرية (وكان يخف نحو البيت ... يصحو صباحاً).

لابد لي في النهاية من ان اذكر بامتنان انني استفدت فائدة حقيقية من بعض الملاحظات التي ابداها صديقي الشاعر خيري منصور حين قرأت له القصيدة في خامتها الاولى، ومنها الملاحظة التي سبق ذكرها... وغفر الله لصديقي الناقد حاتم الصكر الذي اوقعني في ورطة الكتابة عن هذه القصيدة.

■■

اكستر

علي جعفر العلاق

غيمةٌ
أمْ حجرْ ؟
وردةٌ من زمانٍ مضىٰ
أمْ شظايا زمانٍ
سيمضي ؟
غيومٌ من الاصدقاءِ القدامىٰ
تلوّحُ لي
ام حجرْ ؟
صخرةٌ
تقتفي حلُمي ،
ام خطى امرأةٍ
في المطر ؟

ذاكَ بارٌ قديمٌ
يضيءُ كراسيّهُ الليلُ
والساهرونْ ،
تلك سيّدةٌ
من حنينٍ ،
وفَرْوٍ ،
فتىً
من اسىً
وجنونْ ..

رجلٌ ساهرٌ
بينَ انقاضهِ واغانيهِ ،
مشتعلٌ بين اسئلةٍ جهْمةٍ :
آخرُ الحلمِ ،
أم آخرُ الوهمِ ،
هذا التشبثُ على الذاكرةْ ؟
اقواربُ مقلوبةٌ
تستظلّ بها الروحُ
من هَلعٍ ،
أم شذىً غيمةٍ
عابرة ؟

ذا خريفٌ
تُشتّتُهُ الريحُ في الطرقاتِ ،
وفوقَ المصاطبِ ، في الروحِ ،
بينَ الحصىٰ والقصائدِ ،
بين الندىٰ
واشتعالِ الشجر ..
....
اكْسِتَرْ ،
اكْسِتَرْ ،
دفء حُلْمٍ مضىٰ ،
دفء وهمٍ سيمضي ،

ويتركني مقفراً ،
كيف لي
ان أضيءَ الحياةَ بلاعشبةٍ
من حنينٍ ووهمٍ ؟
بلا نجمةٍ
من يقينٍ وحلمٍ ؟
بلا وردةٍ
او حجرْ ؟

من يُرمّمُ روحيَ ؟
انقاضُها : حجلٌ نائحٌ
ودخانٌ قديمٌ ،
قصائدُ لم تكتملْ ،

من يسيّجُ ارضيَ بالغيمِ ؟
والكونَ بامرأةٍ
من حنينٍ وفروٍ
يحيطُهما بغبارِ الشجرْ .. ؟
. . . .
. . . .
من يباركُ روحي ،
يبلّلُ قِشْرتها
بالمطرْ .. ؟

قصة قصيرة

السقوط

محمود جنداري

... على سياج الدار القديمة ، «دار المقيم» المهملة منذ سنوات تقف كل يوم وفي اوقات محددة فتاة صغيرة بملابس بيضاء ذات طراز خاص تدعى سارة . فتاة صغيرة بملابس بيضاء وشعر اسود فاحم تحركه الريح باتجاه واحد هو اتجاه الريح ذاته .

على سياج دار المقيم هذه المهملة من قبل ان يبدأ الناس ، بالتوجه اليها في آخر النهار ، للاحتماء بجدرانها مفضلينها على اكواخ الطين رغم انهم يشعرون بالجدران تهتز من حولهم وبقرقعة بطيئة تنبعث من اعماق الارض التي شيدت عليها هذه الدار القديمة قبل اكثر من مائة عام كما تؤكد الملفات السرية المركونة في زاوية من هذه الدار المتهالكة . زاوية يسمونها «زاوية اوراق الحكومة» كانت الفتاة تستند بظهرها الى السياج ووجهها المتورد يتجه الى الحقل الممتد من امام هذه الدار حتى شاطىء النهر حيث يترامى امام عينيها وعلى ابعاد شاسعة وبمستوى النظر وبما يلامس الارض تقريبا ، فوق ذلك البساط الاخضر الذي ينتهي ، حالا ، عندما يبدأ سطح صقيل لماع هو في الحقيقة امتداد آخر حديث العهد لاسطح جديدة امتدت خلال بضعة شهور بفعل قرارات الحكومة بتسليف كل من يستطيع بناء قاعة او اكثر لتربية الدجاج . ودجاج البيض ودجاج اللحم ، والعجول ، والبط البري والحمام الزاجل والماعز الاسود الرشيق الذي لا يحمل لحما ابدا . كانت هذه الاراضي الشاسعة . فيما مضى مزارع نضيرة تغطيها خضرة مستديمة على طول السنة ولكنها تحولت الان الى قاعات مظلمة مغطاة بصفائح المنيوم لماعة تتلاصق على مد بصر الفتاة التي وقفت هناك وارتدت ثيابها البيضاء واستندت الى السياج المواجه لذلك الخلاء الفسيح المسيج بخضرة بهيجة تترقرق في جوانبها سواقٍ رشيقة للمياه العذبة المرفوعة في النهر بمكائن اتوماتيكية تعمل ليل نهار تتعالى اصوات مكابسها وتتناغم مع الغناء الرتيب للمشرفين عليها ومع خرير المياه المندفعة من فوهات الانابيب السوداء التي تشبه المدافع الكبيرة ، المدافع البعيدة المدى التي لا يسمع صوت اطلاقها فقط تتدفق من نهايات سبطاناتها اعمدة من الدخان الاسود الكثيف ، عمود اثر عمود تنقطع ثم تندفع مجدداً لحظة بلحظة وبالضبط كما ترى الفتاة الصغيرة ، سارة : كأن الماء هو الذي يتدفق منها وليس الدخان .. لا فرق ، في عقلها المشتت بين الماء المتدفق وحده بعنف من انابيب سوداء قد تضيق بجزء كبير منه فيتحول هذا الجزء الى رذاذ ابيض او ازرق يغطي مساحات كبيرة حول تلك المكائن وبين الدخان الحقيقي المندفع هو الاخر من فوهات المدافع على شكل حزم سوداء بقوة غاضبة عبر سبطانات مطلية بلون أخضر عميق داكن قد تضيق بجزء كبير منه فيندفع هذا الجزء ليشكل دوائر صغيرة تكبر تدريجياً مادامت تندفع من انابيب أشرأبت أعناقها الى اعلى وما دامت تسيل على جوانبها وعند نهايات مفاصلها وارتطامها بالارض من الاسفل قطرات عرق أودم . لا فرق . لا فرق بين أنابيب انغرزت اسافلها في أبار عميقة تحت الارض او شقوق طولية اكثر عمقاً إتصلت بالنهر ونهضت من اعماقها فوهات تقذف بكميات هائلة من ماء ازرق صاف ، ورذاذ أبيض كثيف يشبه الدخان ، وبين مدافع انغرزت عجلاتها المطاطية الكبيرة بين كميات ضخمة من التراب وانتصبت سبطاناتها الداكنة الى الأعلى . لا فرق . لنقل ذلك ونعترف الآن : لا أنابيب المياه في الحرب ولا المدافع في الحرب تستقر على ابعاد أو اتجاهات معينة . لا انابيب المياه المندفعة من باطن الارض والتي يفعل اهلها المستحيل من اجل تثبيتها عليه استقامة واحدة او باتجاه معين بحيث تشكل مع الارض في نهاية المطاف زاوية ٩٠ درجة ، ولا المدافع ، ايضاً ، المدافع التي تطلق القذائف من مسافات بعيدة ، لا يمكن ان تكون مشرئبة دوماً ، فكل استقامة لها وقت وكل قاعدة في الكونكريت لها قدرة على العمل وكل الاشياء التي تبدو لنا متناقضة تتشابه بصورة منطقية مدهشة في عقل «سارة» ، وكل المداخلات العويصة التي تدير الرأس وتهتك الاعصاب قد تبلغ مدياتها القصوى هناك ، ايضاً في عقل الفتاة .

والمدافع ، كل المدافع ترتفع أو تنخفض بارادة بشرية . ارادة رجل عسكري يجلس بعيداً عندما تبدأ المدافع ترتج . رجل يجلس في المقدمة ، في المكان الذي يتيح له ان يتابع سقوط القذائف أو سقوط الاجساد . نعم دائما ثمة رجل عسكري مطمور الجسد في حفرة عميقة في مكان قصي نوعاً ما . رأس عرفاء او نائب ضابط صغير يقعي كما تفعل الكائنات المستفزة الخائفة المحدقة بالموت خلف اكمة تراب

او تشابك دغل كثيف وأمامه خارطة مزدحمة بالارقام الصغيرة موزعة على الجهات الاربع . خارطة للمنطقة كلها كما يقتضي الاصول وجهاز لاسلكي اسود اللون وكلام يتواصل بالخوف ، وبالارقام وشفتان لا تتوقفان عن الحركة وكلمة الفوهات السوداء المفتوحة ابداً ونحو الاتجاهات التي حددها ذلك الرجل : الارادة البشرية الآتية عبر الازيز المتواصل والدخان الكثيف والتراب الناعم الذي ينهض على الجانبين من اسفل الاطارات المطاطية الضخمة فيسوّد الافق وتأخذ كل الاشياء مدياتها القصوى وتتوحد الرؤية لتصبح رؤية سارة هي الاقرب عندئذ فقط يصبح الفرق طفيفاً بين القذائف المنطلقة من فوهات المدافع وبين المياه المتدفقة من فوهات انابيب المكائن ، حتى ليبدو وكأن كل شيء قد اعد منذ الازل وليستمر حتى يوم القيامة . كل شيء في المكان في هذا المكان من العالم المعزول بالماء والرمل من جهة ، والماء والرمل من جهة اخرى . كل شيء قد اعد لكي لا يتوقف أبداً حتى عندما يبدأ القتل في مساقط القنابل او في مساقط المياه التي تعلن عن نفسها بقرقرة متواصلة خافتة تنبعث من اعماق الارض ، واحدة ... اثنتان ... ثلاث ثم يتجه كل شيء الى ذروته ويأخذ شكله الحقيقي ، جوهره : الارض التي كانت تلتزم بشيء من الحياد بدأت ملامحها تتغير نحو السواد العميق وفسحة السماء التي كانت غير معنية بما يحدث تحتها تبدا هي الاخرى تتلبس لوناً مصفراً من جوانبها البعيدة . بساط الخضرة والطيور الصغيرة الخضراء التي تختلط مع بعضها ساعة الاصيل من كل يوم هي الاخرى تبدا بالتراجع والانكماش ، الى حد الانفصال الدامي هذا الافق المتغير المديد عن تلك اللانهائية ، والفتاة المستندة بظهرها الى سياج «مبنى المقيم» وشعرها الاسود الفاحم او ، خصلات شعرها الاسود الفاحم المتماوجة بحرية ذات اليمين وذات الشمال حسب اتجاه الريح ، الفتاة التي يتحرك كل جزء منها على الرغم منها بحرية تامة اضافة الى خصلات الشعر والثياب البيضاء والمريلة المزينة بخطوط زاهية وعقلها الصغير الذي يعمل تلقائياً متتبعاً مصادر الاصوات ، وعندما تختلط الاصوات وتصبح مدياتها واحدة مصدرها واحدا يتوقف عقلها عن الحركة وتكتفي عيناها العميقتان بالدوران داخل محجريهما حتى تتراخيا وتاخذا بالتراجع الى بركة الخمول الحقيقية ومن ثم يبدا الهدوء ، يخيم رسمياً على المقاطعة : تسكت المدافع وتتوقف مكائن الماء . يتصاعد الدخان الازرق الى السماء وينحدر الرذاذ الازرق الى اعماق الارض شيئاً فشيئاً ثم تستقر عيناها ، عند شكلهما الطبيعي ، شكل عيون الموتى . عندئذ فقط ، لا يبقى امام ذلك العسكري ، رأس العرفاء او النائب الضابط او الضابط الصغير الا ان يتغلب على الصعوبة التي صنعها لنفسه ويسحب جسمه من المخبأ الى الخلف طاوياً خارطته في جيب قمصلته متراجعاً كما تفعل الكائنات المجهدة المبللة بالماء .

.... على عتبة دار المقيم القديمة المبنية منذ اكثر من مائة عام ، كانت الفتاة قد أوقفت لصق الجدار المواجه لذلك الخلاء الفسيح وكانت قد بلغت الخامسة عشرة ، ولكنها لا تزال عاجزة عن السيطرة على افكارها وهي تحدق امامها . لا حركة في عينيها ولكنها مع ذلك تتطلع الى الامام وهي تفعل ذلك منذ اول صباح اوقفت بكامل ملابسها البيضاء ومنذ اشارت لها مربيتها اول مرة الى ذلك الاتجاه حيث النهر يظهر من بعيد راكضاً بخوف حاملاً سر زرقته ونقائه ومحتفظاً بقدرته اللا محدودة على ان يظهر حتى من بين هذين الصفين صف السبطانات وصف انابيب المياه ، وحيث تظل نظراتها متجهة الى هناك . لم تعد قادرة على النظر الى اليمين او الى اليسار ، بل الى الامام فقط تماما كالبغلة التي تدوّر ناعوراً . كانت قد حجبت عنها الرؤية من على الجانبين من زمان .

نعم .

دائماً ومنذ الصباح وافكارها مفككة غامضة ، متناقضة مع بعضها كاصوات المدافع التي تتغير بتغير الريح او كاصوات تلك المياه التي تندلق من انابيب بحجم سبطانات المدافع .

كانت تشعر بكل ذلك . ولكنه شعور عميق لا تصل اليه كلما حاولت التعرف على حدوده . شعور غامض بطيء صعب ..

... على عتبة تلك الدار وفي صباح مشرق كانت الفتاة سارة ، المستندة الى السياج قد بدأت ترى في تلك اللحظة ، لوحدها ، ولاول مرة ، ان ثمة طائرا اسود كبيرا ينهض من جهة النهر له جناحان مفتوحتان غنيتان بالريش ، عريضتان . طائر اسود كبير يجاهد بشكل واضح كي يخفق بجناحيه ، كي يبسط جناحيه ، كي ينقل جناحيه ، كي يلمهما . يحاول . وهي وحدها ترى ما يبذله وهو يحاول ان يتجه اليها ولكنه سرعان ما يلامس الارض ويبسط ظله الاسود الكثيف عليها فلا يبقى هناك اثر لسبطانة او فوهة انبوب ماء . كل الاشياء في المقاطعة والتي يسقط فوقها

الظل اثناء زحف الطائر باتجاه المبنى الذي اوقفت عند سياجه . تبدو لها متشابهة ، لا تنفصل عن بعضها البعض فتحاول ان تصرخ فلا تستطيع . تحاول ان تتكلم فلا تستطيع تحاول ان تتشبث وتستنجد بأيما شيء لكنها ، اصلاً بعيدة عن كل شيء فلا تبلغ كلماتها الحلق ، وقد يستجد بداخلها شعور آخر ، شعور بالرغبة في التقدم نحوه بضع خطوات ما دام الكلام مستحيلا . لبضع خطوات باتجاهه تقلل من هذه المسافة البعيدة . هي وحدها المتشوقة لملاقاته . وتفعل . وتزداد احساسا بانها اصبحت اقرب من كل الاشياء اليه ، وتنادي في اعماقها ان خذني اليك ايها الظل . وبدأ الظل الذي ينبسط على الارض يلامس وجنتيها كما تفعل الريح الربيعية العبقة . وبدأ الظل الظليل يمس اجزاء اخرى من جسدها ويمسح ثوبها الابيض ويتوقف على التو عند شعرها الاسود الفاحم فيوقفه عن الحركة ويزيده سواداً ونعومة وتتراجع ، سارة ، عند هذا الحد مرتعدة هيابة ، قلقة ، تاركة ذلك الطائر يحلق في مدار ضيق قرب وجهها وهي ساكنة ، خاشعة ، كل عضو فيها قد نادى عن الحركة وكانها تمثال شمع ، وهي مستندة الى الجدار ، لا شيء ينم عن استمرارها في الحياة غير نفس هادىء ، ولكنها ما زالت تراه ذلك الطائر المتوحد وقد انقسم الى مجموعتين من الطيور او كتلتين من السواد المدلهم يتكيء بعضها على بعض . لا فرق . وها قد انفتحت بينهما هوة بدت وكانها غير ذات بال اول الامر ولكنها اتسعت ، مراراً حتى اصبحت اكبر من فسحة السماء والتي كانت تبصرها وهي تتقدم نحوه . تلك الهوة السحيقة المعتمة تحول بينها وبين المضي الى نهاية الحلم ، اذ يطل منها وجه المربية العجوز ، المجعد ، المكتظ بالحيلة والمكر ، الموزع على كل الفوهات التي تطلق الموت في ارجاء المقاطعة .

وما تكاد تمضي ، الى نهاية الحلم او الرؤيا ، حتى يصدمها كما هو متوقع وجه المربية آتيا من خلف سياج دار المقيم ، فيتضح لها تماما انه وقت اعادتها الى الداخل .

... الفتاة التي تشاهد كل يوم مسندة ظهرها الى سياج «دار المقيم» والتي يسمونها في بعض الاحيان «دار الحكومة» ، هي ابنة رجل كان فيما مضى من سالف الايام ثاني اثنين تناوبا حكم المقاطعة ولعدة سنوات . رجل يدعي البعض انه ابن آخر المماليك ، ولدته امه يوم السقوط ، او على آخر المماليك ، قائد الانكشارية ايام سقوط بغداد ، والذي انقلب على ابن اخيه واعلن موالاته للمقيم البريطاني . ويقال انه المقيم نفسه ويطلقون عليه «الجنرال» وهو فعلا كذلك بحق . ولكن لا احد يعرف من هي امها ولا ظروف ولادتها سوى تلك العجوز التي تولت رعايتها منذ لحظة ولادتها . ثمة اشاعة ثابتة ، تكبر بمرور السنين يتداولها الناس باستمرار تقول ان «سارة» ابنة احدى الفلاحات الصغيرات العاثرات الحظ اللواتي وقعن تحت وطأة الجنرال وتحت جسده الثقيل ، وحملن منه ، واختفين في زوايا المقاطعة البعيدة ليضعن ما في بطونهن خفية ، ثم يعتمدن الى ايصال ما آلت اليه احوالهن الى «الجنرال» ، فيخصص لهن جراية سرية لهن ولاطفالهن دون ان يعترف بما وضعته .

وهكذا كان ، فقد وضعها تحت رعاية هذه المرأة العجوز الجشعة وانتقلت كلتاهما الى الدار الواسعة . واستمرت تشرف على تربيتها خلال الخمسة عشر عاماً ، قضت معظمها في حشو رأسها الصغير باقاويل مبتسرة وغامضة ومنعها من التقرب من اي انسان .

ونشأت سارة نشاة مشوهة ومتناقضة . نما جسدها نموا اعتياديا بينما ظلت تفكر كالاطفال في سن الرابعة

نتف قليلة عن العذراء ، ونتف اقل عن الزهراء ، حتى اعتقدت الفتاة انهما شقيقتان . الزمن معدوم والكرامات متشابهة والعجوز لا تكف عن الترديد بمناسبة وبدونها ان من كان ابناً ، للجنرال ، او للبك صالح كما تحب ان تطلق عليه في بعض الاوقات فلا يخشى شيئا . بل انه من العيب كل العيب ان يشعر بالخوف من ينتمي اليه ، وان مريم العذراء تطل بين كل عقد وعقد من الزمن ، كلما ازدحمت المقاطعة بالفسادوضعفت الاخلاق والشرور ، تطل لتاخذ عهداً من الناس ، الطيبين القلائل بانهم متمسكون رغم كل شيء بجادة الصواب .

ما كانت سارة تفقه شيئاً مما تقوله المربية ، ورغم ذلك فقد واصلت احاديثها في الصباحات اللاحقة ، واكدت ان العذراء تطل من وراء الافق البعيد خلف قوس قزح بوجهها الملائكي الهائل القدسية . فعلى سارة ان تنتظر تلك الاطلالة . لتتوقف وتصلي مبتهلة الى العذراء المقدسة ان تساعدها في ان تاخذ قسطها من الراحة والسلام والطمانينة . ان تدخل في روحها المضطربة وعقلها الغفل المرتبك نفحات الهدوء والسكينة . وان تساعدها في التعرف على نفسها ، وهي ـ اصعب المهمات لديها ـ وما يحيط بها من شرور .

وان كان ابوها فاسدا ، فهي لا تزال بريئة ، وستظل

بريئة . ولكن الفتاة ظلت تزداد ذهولا وصمتا .

ويوم نهض من أقصى الارض الخضراء ، من جهة النهر ذلك السد من الطيور الخضراء ، على شكل طائر اسود ضخم متجه الى المبنى ، دار المقيم مغطيا بظله فوهات الانابيب وسبطانات المدافع المبثوثة بدقة في ارجاء المقاطعة ، مما حجب عن عينيها حلقات الدخان المتصلة مع بعضها وهالات الرذاذ الابيض ويوم انطلقت مئات الرصاصات من مئات الفوهات المصوبة الى السماء او الى مئات السموات تحت ضغط شرس لمئات الايدي المرتجفة التي لا تتقن عملا الا قتل المئات من هذه الطيور في هذا المكان من المقاطعة سنويا . طيور نحيفة لا لحم فيها ولكنهم رغم هذا يصنعون من كل اربعين طيرا ماعون حساء صغيرا .

— — —

في ذلك اليوم بالذات كانت الفتاة هي الوحيدة التي ارغمتها الاحداث على الارتداد داخل نفسها وتشبثت بقسوة بحائط دار المقيم فحرك الهواء جدرانها السوداء ورفع ثوبها الابيض الى ما فوق الركبتين عدة مرات . كان عدد من الانكشارية . على مقربة منها وكان احدهم يمر في تلك اللحظة بمحاذاة السياج وكان احد المكلفين ، يوميا بتهيئة الطعام ، اي انه من الانكشارية القريبين من نفس «الجنرال» اولئك الذين يدور حول نسبهم لغط شديد يوميا في كل المقاطعة ، هم والموسيقيون الصغار الذين يؤلفون فرقة عزف السلام الوطني . لغط يتلخص في ان كل هؤلاء المرتدين' شريطاً ازرق هم ابناء «الجنرال» من فلاحات صغيرات ينتشرن في المقاطعة ، ولدنهم على مدى ستين عاما . المهم ان ذلك الانكشاري الذي يزين بيريته شريط ازرق ، وقع بصره اثناء مروره على فخذي الفتاة فظهر له عريها فاضحاً مثيراً . لم يستطع السيطرة على نفسه فاندفع باتجاهها بخفة وحينما اقترب منها تماماً حتى جثا امامها على ركبتيه ، دس اصابعه بين فخذيها بعض الوقت وانتظر ان يصدر منها رد فعل . ولكنها لم تتحرك ، ثم بهدوء امسك بها من ضفائرها وسحبها الى الاسفل بعنف . وبمحاذاة السياج في الظل الخفيف ، كان الجندي يكور ثيابها البيضاء الى فوق سرتها ثم يدخلها بعنف . فتتردد صرخة بطيئة ، دامية تتوزع في ارجاء المقاطعة وفي ارجاء المبنى وفي ارجاء الكون كله . صرخة لم يبق احد لم يسمعها حتى ان المربية العجوز . عندما سمعتها ، فهمت كل شيء واندفعت الى مكان الفتاة . هب الانكشارية القريبون من السياج وامسكوا به . غطوا عري الفتاة وتحلقوا حوله . وعندما وصلت المربية صرخت فيهم .

ـ اقتلوا هذا الخنزير . لقد فعل ما لم يفعله احد من قبله . اقتلوه . وخلال اللحظات التالية كانوا قد اسندوه الى السياج مربوط اليدين والقدمين واطلقوا عليه الرصاص من اماكن قريبة ثم وضعوه في كيس اسود وتوجهوا به الى النهر .

ـ من زمان وانا احاول ان احدثك وانت تتهرب من لقائي . بودي ان اضمّك ايها البغل .

ارتعد الانكشارية الذين يسمعون هذا الكلام خوفا واعتقدوا انه يسحب مسدسه ويقتلها في الحال .

ـ لماذا ؟ ما السبب الذي يغضبك الى هذا الحد ؟

ـ انت ، وهؤلاء الانكشارية ، اتعرف ماذا فعلوا بابنتك سارة ؟

ـ اعرف انهم سفلة لا يتورعون عن عمل اي شيء كلاب .

ـ حسن اذن . اسكت .

انصرف الجنرال بعد ان ازاح المربية عن طريقه وتوجه الى غرفته الخاصة .

... من زمان وحكومة المقاطعة قد دأبت على قتل المزيد من الطيور وملأ المزيد من كاسات الحساء ، كما حولت هذا النهر من مجراه القديم ورفعته بمكائن ضخمة الى مجراه الجديد يتوزع على ارض الجنرال كلها وليخرج منها ما تبقى من يصب مجدداً في المجرى القديم على مسافات بعيدة ، وبالتدريج ادرك التعب الانكشارية وفترت همتهم فتحول مجرى النهر الجديد الى بحيرات صغيرة وبرك آسنة تفوح منها نتانة الجيف وتتفسخ فيها فضلات قطعان جاموس الجنرال السود في حين كثرت النسور التي تحوم حول تلك الجيف لقد آل كل شيء الى التفسخ واوشك عقد من الزمن ان ينصرم ، ولا احد يرحم احدا : جنود يتثاءبون على حافات البحيرات ، ومدافع وانابيب مياه علاها الصدأ والتراب . لا احد يطمئن لأحد ، وشغلوا المكائن الذين ما ان تزول عنهم حمى الفناء للحظات حتى يخلدوا الى الصمت ومراقبة الجاموس وهو يتزاوج او وهو يغطس او ان ينهض من تلك البرك كما تنهض الصخور الملساء . لا احد يثق باحد ، حتى سارة وطئت كما نوطأ الامة وفي وضح النهار . حتى سارة لم تفلت من تلك الحمى السوداء التي تهز اعماق الجميع رغم انها صاحبة الرؤى المترعة بكل شيء اسود ومدمر . لا احد يسمع احدا فقد اختلطت

منذ زمان بعيد ، كل الاصوات ، المكائن والمدافع والغناء والصراخ . اطلقت سارة ، صراخا هز المقاطعة كلها . ولكن المدفعية بعيدة المدى ، وجئير الجاموس ، وطنين الذباب الازرق ، وبقية مكونات هذا الرعد ، الموت ، مع صوت اندلاق الماء من انابيب صدئة غطت على صراخها الدامي واستمر كل شيء كما هو ، ابداً ، لم يتغير شيء على الاطلاق : بقي كل ما هو للناس العاديين غير واضح ، غير محدد ، غير موجود ، وكل ما هو للجنرال ، أو لحكومة المقاطعة ، رسمي ، وموثق ، ومبرمج حتى الانتهاكات الكبيرة . والحقيقة ان كل شيء قد آل «الجنرال» ثاني اثنين تناوبا ادارة المقاطعة ونهبها كل ستة اشهر :

شهر ونصف من كل صيف ، وشهر ونصف من كل ربيع ، شهر ونصف من كل فصل . كل شيء منقسم بدقة حتى الايام التي تنضج فيها الفواكه ، وحتى الساعات التي تتكاثر فيها طيور «الخضير» الجميلة . كل شيء مقسم وموثق بوضوح ومحروس بانكشارية لقطاء ، اشداء يتدفق الموت من راحاتهم ، ويبقى كل شيء «للجنرال» صالح فهو وحده صاحب تلك الارض وصاحب تلك الفتاة ذات الخمسة عشر عاماً المرتدية ملابس بيضاء المستندة دائما ومنذ خمس عشرة سنة بظهرها الى سياج آل الى السقوط ، بعد ان آلت ملكية هؤلاء «الجنرال» وكأنها في ليلة عرس . وكأنها كل يوم في ليلة عرس تنتظر حبيبها والمستلقية على ظهرها بمحاذاة السياج في الظل ليس بعيدا عن الانكشارية ، على مقربة من بيت الجنرال ، والتي هدأت الآن حتماً واستقرت عيناها في السماء البعيدة الصافية ، والتي لا تعرف اصلا ، متى تنهض ، ولا ماذا تفعل هذه الحشود الهائلة من الطيور الخضراء التي تحجب الافق في بعض ساعات النهار وعلى شكل غمامة فاقعة يظل اسفلها أشد كآبة من الافق نفسه عند ما يشتعل كل شيء . لم تعد تعرف متى صرخت ولا لماذا صرخت رغم انها ما تزال تحاول ومنذ زمن طويل ان تلم جسدها الصغير ، مستندة الى ذات السياج الذي آل الى السقوط ، وهي تنادي منذ زمان ايضا وتشير بأصابعها الصغيرة .. ها هو لقد جاء .. ها هو ..

ومن بعيد ايضاً ، ومنذ زمن بعيد ايضاً ، من خلف الحائط القديم نفسه كانت قد اتجهت نحوها . امرأة عجوز ، بوجه مخاتل ، صعب الملامح .

ـ من هو الذي جاء ؟ . من هو ، اخبريني ؟

وكانت سارة ، لا تكاد تبصر العجوز ، ويداها الصغيرتان تمتدان الى الامام وتلوحان في فضاء رحيب وعيناها مسمرتان في نهاية تلك الغيمة الصفراء لكنها هي الوحيدة التي تشاطره السكن في قصره الواسع . ولم يكن ليقتل وجودها المزعج لولا تلك العجوز ذاتها . ضغطت بجسدها الصغير المنتفخ على سياج دار المقيم القديم بينما امتدت يدها اليمنى مفردة الاصابع وهي تشير الى الامام وتحاول ان تصرخ او ان تقول شيئا . لكنها لم تنجح . لقد غادرها الكلام منذ زمان ، وغادرتها البهجة والطمأنينة الى الابد ، ومنذ مائة عام والناس هنا ، يحاولون ان يقيموا قداسا للبهجة فلم ينجحوا حتى الان .

وبينما كانت سارة تشير بأصابعها المرتعشة الى جهة ما ، كان يمر بمحاذاة السياج بضعة رجال مسلحين . عشرة او خمسة عشر رجلاً ، يرتدون بيريات اعتيادية مزينة بشريط أزرق . وكانوا يهرولون متمهلين ، يتعقبون خطى رجلين مدنيين يقال انهما سرقا عنب الكروم القريبة من المدافع . مدنيان . شقيّان مرقا منذ الظهيرة المبكرة وبمحاذاة السياج ايضاً مهرولين باتجاه مكائن الماء استطاعت العجوز ان تمسك بيد سارة وان تثنيها عنوة وان تسحبها خلفها بعيدا عن الجدار . بنفس الوقت كان طابور الرجال المسلحين يبتعد تدريجياً عن النصر ، ويشاهد من بعيد وكأنه حشد من النمل الاسود يتسلل الى الخارج . من بعيد وبعد مضي ساعة من الزمن سمع صوت طلق ناري اعقبته اصوات طلقات نارية استمرت بضع لحظات ثم تلاشت . صرخت سارة بصورة مفاجئة :

ـ ها هو .. لقد امسكوا به .. ها هو ها هو ها هو ها ..

وتخلصت من بين يدي العجوز واندفعت تركض بالاتجاه نفسه الذي سلكه المسلحون قبل قليل ، ومن قبلهم سلكه الشقيان سارقا العنب .

ـ ها هم يمسكون به .

ـ وانهمر الرصاص من مكان بعيد الى مكان بعيد حول طابور الرجال الذي لم يعد يراه احد ، وقد غطاه الدخان الكثيف والرجل المتطاير من جراء سقوط القذائف والطلقات .. ثم انهمر الصمت العميق الموحش الذي يحرك في القلب وفي النفس مشاعر الاشمئزاز من الحياة التي لا تدوم طويلا ! انهمر الصمت ، عميقاً ، يضغط شيئاً فشيئاً على المقاطعة كلها ...

... هي هي الوجوه التي تمر منذ اكثر من مائة عام . هي هي القمصان الفاتحة المخططة بشرائط ملونة ، خضراء ، او زرقاء ، قمصان الانكشارية الذين رآهم الناس قبل «السقوط» وبعده سائرين في صفوف طويلة منتظمة ، وعلى

اصوات قرع الطبول في الاستانة او القسطنطينية تتوازن خطاهم المجهدة وهي تصفع وجه الارض الخضراء .

هي هي الفلول المنهزمة الضالة التي تعودت بالهزائم المتلاحقة ان تلملم نفسها من جديد وتاخذ وضع الاصطفاف في طوابير ، جديدة للمرتزقة وانجال الهمجية . هي هي الحياة ، تدب كل يوم منذ الصباح الباكر في كل ارجاء المقاطعة الواسعة المقسمة الى مربعات تحاذي بعضها بعضاً والتي تمتد عند كتف النهر وتنتهي امام حائط مبنى المقيم ، والمزروعة بالمدافع والمكائن والجاموس والذباب الازرق والاغاني والجثث . المزروعة بالتفسخ هي هي الفتاة البلهاء ـ سارة ـ الملتصقة بالحائط ، ملتصقة الآن بنفس المكان لم يتغير منها شيء سوى ملابسها التي لم تعد بيضاء ، سوى داخلها المشوش المسكون بالرطوبة والاضطراب الشديد .

هي هي الاشياء والكائنات ، كل الاشياء والكائنات تبدأ من مكان بعيد قرب النهر وتاخذ طريقها الوحيد بين صفي المدافع المصوبة نحو المكائن وصف المكائن المصوبة انابيبها نحو المدافع ولا مفر من سلوك هذا الطريق ولا خلاص من الموت اذا انطلقت المدافع بانخفاض بسيط سواء باشارة من الرصد ام لا ، لا خلاص من المدافع الا بالاقتراب كثيرا من فوهات الانابيب الى حد بلل الملابس وبلل القناعات المتيبسة ، ثم تنتهي عند حافاته المهدمة حيث تستند سارة بظهرها يوميا من الساعة الرابعة عصرا حتى السابعة مساء . وحيث تقوم المربية بمراقبتها طوال هذه الساعات دون ان تترك عملها الحقيقي داخل المطبخ .

كل الناس ، البشر المثقلون بالمتاعب والخوف . الفلاحون المسنون السفهاء واكياس التبغ المعلقة في سراويلهم تلوح على افخاذهم عندما يخطون خطوات واسعة وهم يغنون امام فوهات الانابيب وسبطانات المدافع . الاطفال [illegible] الحفاة الزائغو العيون والفتيات المدفونات تحت [illegible] ان عجيبة من خرق عتيقة تغيرت الوانها وكمدت [illegible] ، حراس الجنرال قبل السقوط ، وبعده ، جنود المقاطعة الذين شيدوا هذا الصرح الذي آل الى السقوط منذ اكثر من مائة عام ، هم انفسهم العائدون الآن من ساحات تدريب او ساحات مطاردة الاشقياء او ساحات لاعدام لصوص الكروم ، الذين يكرهون حتما ضربات الطبل وخفقات علم المقاطعة واصداء السلام ، هؤلاء الناس لا يجرأون على اختراق السياج . سياج مبنى المقيم المهمل . يوم امس سقطت فتاة صغيرة لا

تتجاوز الخمسة عشر ربيعا بملابس بيضاء مغشياً عليها حتى لامست جبهتها الارض ، حتى تعفرت جبهتها بالتراب ، حتى علق التراب الناعم باهدابها حتى بذلت العجوز جهوداً استثنائية لانها من سقطتها أي يوم امس لم يحدث اي صدى لسقطة سارة في الظل

هو هو تراب الوطن .

وهي هي الساعة التي يعود فيها الناس من اطراف المقاطعة الى مساكنهم المقسومة الى صفين من الواح الطين يبدأن من خلف القصر وينتهيان عند حافة النهر تقريباً . صف بمواجهة الشمس بما يقابل فوهات المياه المندفعة تماماً ، وصف بمواجهة المغيب والشفق الثابت وبما يقابل فوهات المدافع المشرئبة الى الاعلى دائماً .

هي هي الساعة التي يقف فيها الواحد منا من هذه المجاميع البشرية المتناسقة وموعد نهوض طائرها الضخم

الاسود الذي تنتظره وتشير اليه وهو ياتي ، يومياً من جهة النهر ولا احد غيرها يراه ابداً . يقولون ان

«سارة» شاعرةموهوبة صاحبة خيال واسع ورؤى مترعة بالحزن والخوف ومفعمة بقدرات خرافية على الصمت والتامل ...

هي هي

اللعنة التي مافتئت تنزل على رؤوسنا منذ السقوط ، نحن الذين نحب كل شيء ابناء المقاطعة : نحب النساء الجميلات العاهرات والخمر المهرب ولحم الضان والسمك النهري المشوي على جمر عظام بشرية . نحب التعري بين

بين الحين والحين بالبغل . كان الولد يضحك عندما تقول له لماذا تتهرب مني ومن اسئلتي ؟ ها . قل لماذا ؟ ولماذا لا تحيطوا هذا البغل علماً بأن ابنته سارة ترى رؤى خطيرة وتعيش حالة فزع داخلي مدمر . حالة من رعب يسري مع الدم لم تخفف منه شيئاً كل هذه الهياكل والانابيب المعدنية الغليظة التي تسمونها مدافع وتسمونها مكائن . ابلغوا هذا البغل انه رعب مئات السنين ، تجمع كله واستقر قطرة قطرة باحداق هذه الصبية الصغيرة .

- اسكتي يا اماه ، ان هذا الذي تسمينه البغل هو صاحب كل شيء هنا ، اسكتي أرجوك ..

.... بينما كانت الساعة المعلقة في غرفة الطعام تقترب من الواحدة والنصف بعد الظهر انبعث من احدى زوايا القصر صوت موسيقى عسكرية صاخبة ودبت على اثرها حركة غير عادية . شملت اولا كل الناس داخل القصر ، وفي غرفة الطعام على وجه الخصوص ، واتسعت لتشمل الناس خارج القصر وفي نقاط الحراسة من اقصى المقاطعة الى اقصاها حيث يتوزع الانكشارية توزيعاً رائعاً على تلك النقاط المعتمة ليلاً ونهاراً الممتدة والقصير وبالضبط بينه وبين النهر وفي سرادق الاستراحات الملاصقة تقريباً لسياج دار المقيم وحيث ينهض ايضاً في تلك الساعة كل الانكشارية الذين كانوا عند انطلاق صوت الموسيقى في ذروة الاسترخاء والاستمتاع بالاستراحة والنوم ، وعبق استراحة الظهيرة يمس نفوس جميع الانكشارية في تلك النقاط ، ولكنهم مع هذا هبّوا واقفين بوضع الاستعداد العسكري هرعت المربية العجوز تركض بمحاذاة السياج ذاته حتى وقفت لصق الفتاة ، تحاول سحبها الى الداخل دون جدوى . بعض الانكشارية وخاصة في النقاط البعيدة ، والذين يرون ما يجري ، قد بدأوا يشعرون مثل كل يوم بالجوع ، لذلك اعتقدوا انها الموسيقى ذاتها التي تعزف كل يوم في الساعة الواحدة والنصف ، فلم يكترثوا للأمر اطلاقاً .

لقد نهضوا مثل بقية الانكشارية في النقاط القريبة ولكنهم ظلوا متراخين يتثاءبون ، يتشوقون الى رؤية العربة التي تجلب الغداء مثل كل يوم اندفعت قذيفة واحدة وسقطت اسفل حائط دار المقيم تبعتها بعد لحظات قذائف اخرى اكثر عنفواناً تلاحقت بسرعة مذهلة وتناثرت في اتجاهات متباعدة نوعاً ما . لقد اكتشف الناس بعد ثوان انها تنطلق من مدافع قريبة ، مغطاة بصورة جيدة باشجار قطعت حديثاً ، ارتفعت صرخات بشرية خلف السياج وداخل القصر وفي نقاط الحراسة ، وفي عرازيل مشغلي المكائن المحاذية واختلطت مع بعضها لتشكل الرد الفعلي العنيف على ضجة اندفاع القذائف .

- لم يقل لي انهم سيفعلونها اليوم. الكلب..

كانت العجوز قد انحنت على سارة وهي تشتم ابنها وتعيد تفاصيل حديثها معه صباح اليوم .

اذن لم تكن موسيقى الغداء ، بل موسيقى السلام الوطني هي التي صدحت منذ قليل في كافة ارجاء المقاطعة . لقد استمع الجميع اليها بطريقة فريدة وكأنهم يسمعونها لأول مرة . وقف الجميع . في اقصى مكان من المقاطعة وحتى اطراف القصر ، ماعدا سارة التي ما ان حاولت المربية سحبها حتى طقطقت زجاجات النافذة القريبة منها بعد ان اقتلعت احدى القذائف سياج دار المقيم من احساسه ، ورفعته مع كميات كبيرة من التراب ، بضعة امتار الى الاعلى ثم هوى بقوة فوق جسد سارة ومربيتها فيواريهما عن الانظار نهائياً امام مرأى العديد من الناس القريبين من السياج في حين كان الجنرال يتطلع من احدى النوافذ منتظراً ان يفتح الانكشارية المختص باب غرفة الطعام ، ليسأل ايضاً عن سبب هذه الضجة التي عصفت بالمقاطعة خلال لحظات . لقد كان يعتقد هو الآخر انها موسيقى الغداء التي تعزف كل يوم في الواحدة والنصف .. وكان محقاً في ذلك كل الحق، فهو لم يستمع الى السلام الوطني منذ اكثر من عشرين عاما ، ولأنه - السلام الوطني - لم يعد يخص حقبة تاريخية محددة : فلقد حذف منه الكثير واضيف اليه الكثير. مقاطعه متنافرة ناشزة عن بعضها البعض ، اضيف اليه الكثير من موسيقى الجنائز ، والكثير الكثير من الالحان الراقصة ، لكنه ظل يحتفظ بهيبته المطلقة عندما يعزف .

وبينما كان الجنرال يصغي الى صوت الموسيقى انفتح الباب ودلف منه ضابط .. هو ابن المربية نفسه تتبعه ثلة من الانكشارية . احاطوا به بشكل دائري واختطفوا منه مسدسه ذا المقبض المصنوع من العاج والنيكل واقتادوه خارج القصر .

بقيت غرفة الطعام فارغة ، وفر القسم الاعظم من الانكشارية باتجاهات عديدة ، وازدادت الموسيقى علواً ، وارتفعت اصوات المدافع من جديد تهز المقاطعة وهي تتساقط حول القصر وعلى نقاط الحراسة القريبة .

كركوك ١٩٨٦

دراسة

اللغة العربية واللسانيات المعاصرة

مجيد الماشطة

تهدف هذه الدراسة الى مناقشة موقف اللغة العربية من اللسانيات المعاصرة والى تسليط الضوء على التيارات اللسانية التي أثرت في اللغة العربية وكذلك الى تحديد الانعكاسات العربية لهذه التيارات . سيتم هذا بتقسيم البحث إلى ثلاثة أبواب :

أ ـ تحديث الدرس اللغوي

ب ـ وصف العربية لسانياً

حـ ـ الاستنتاجات

أ . تحديث الدرس اللغوي

للعرب تراث لغوي أصيل يميزهم من جميع الأمم ويرقى بهم إلى أسمى المستويات اللغوية في التاريخ . فهل ينبغي تحديث الدرس اللغوي ؟ وهل نصل إلى الأحسن إذا أجرينا هذا التغيير ؟ هناك من يقارن التراث العربي بما يسمى بحقل اللسانيات الحديثة فيقول أن في العربية ما يغنيها عن كل البدع اللسانية . وهناك من الجهة الآخرى من يتهم المتخصصين بالعربية بالتزمت وبعدم مواكبة العصر الحديث . ما اللسانيات ما علاقتها بالتراث ؟

تعني اللسانيات بأبسط تعاريفها دراسة اللغة . وتسمى أيضاً علم اللغة في المشرق العربي بشكل خاص . أما في المغرب العربي فكانت لفظة الألسنية هي الشائعة حتى عام ١٩٧٨ عندما عقدت في تونس ندوة «اللسانيات واللغة العربية» التي أوصت باعتماد مصطلح اللسانيات . وجميع هذه الألفاظ ترجمة للفظة الغربية Linguistics التي ظهرت في القرن التاسع عشر والتي تهدف الى تمييز دراسة اللغة في العصر الحديث عما كانت عليه في الماضي ، والى إخفاء أكبر قدر ممكن من الموضوعية على هذه الدراسة ، وكذلك إلى إستبعاد الأوهام اللغوية والإدعاءات التي لاتستند الى الحقائق العلمية .

فهي تصر مثلاً أن لالغة في العالم أجمل من لغة اخرى : الجمال مسألة نسبية ، وأجمل لغة للمرء أقربها إليه . فالعربية أجمل اللغات للعربي والصينية للصيني ..

كما تذهب اللسانيات أن لالغة في العالم أقدر بطبيعتها على إستيعاب العلوم والآداب والفنون من أية لغة أخرى ، وان بوسع أية لغة إستيعاب هذه الحقول إذا تهيأ المستوى الحضاري المطلوب للناطقين بها . فإن كانت مفردات اللغة الانكليزية أفضل بطبيعتها من لغة الاسكيمو أو أنها أقدر منها على إستيعابه العلوم والتقنيات

الحديثة . كل مايمكن قوله ان الناطقين بالانكليزية أرفع حضارة وأعلى مستوى إجتماعياً من الناطقين بلغة الاسكيمو بشكل عام ، وأن لغة الاسكيمو سِتتوسع تلقائياً وتزيد مفرداتها إلى ماتضاهي به الانكليزية عدداً في حالة وصول المستوى الحضاري للناطقين بها إلى ذات المستوىٰ الذي يعيشه الناطقون بالانكليزية حالياً .

لقد تباين وقع هذه الإدعاءات من بلد لآخر ، فتقبلتها بعض البلدان كالولايات المتحدة بسهولة لعدد من الاسباب منها ان هذه الدولة تفتقر إلى تراث لغوي عريق بسبب حداثة نشوئها نسبياً ، وإلى مجد حضاري يشدّ ماضيها بحاضرها . وتحرزت في تقبلها أقطار أخرىٰ من بينها الوطن العربي لمجموعة أسباب منها ان في العربية تراثاً لغوياً عظيماً تمتد جذوره إلى مئات السنين . والواقع ، فقد إستكثرت العربية على نفسها تسليم زمام أمورها لغيرها ، وأبت إلّا الاعتماد على نفسها كلياً في شق طريقها . يقول د . عبد السلام المسدي :

«وفعلاً فإننا ـ أبناء العربية ـ نستجمع إرثاً لغوياً هو من أغزر ماتخلفه الأحقاب الحضارية لمن بعدها ، ويكاد يجزم الناظر بأن العرب في قديمهم وحديثهم قد أتوا كلياً على لغتهم جمعاً وتمحيصاً ثم دراسة وتنظيماً حتى عدت علومهم في اللغة مضرب الإكتمال ، فعن هذا الواقع الحضاري المعرفي نشأت لدىٰ العربي رؤية من القداسة تجاه لغته النوعية وتجاه علمنة اللغة ذاتها .

كما نشأ سياج من المحظورات ترسخت بموجبه عقدة الاستغناء : أفانْ رضينا ان نلتجيء إلى غيرنا في علوم الطبيعة وصناعة الطب وأسرار الفضاء افيليق أن نتتلمذ أيضاً في علوم اللغة على من سوانا ؟ » (٧ ـ ١٢) ، (يشير الرقم الاول في مثل هذه الحالة الى المصدر حسب تسلسله الاول في مثل هذه الحالة إلى المصدر حسب تسلسله في نهاية البحث ويشير الرقم الثاني الىٰ الصفحة) .

السر في التحرز العربي من اللسانيات الحديثة إذاً يعود بالدرجة الأولىٰ إلى إعتقاد الكثيرين من المتخصصين بالعربية ان ثمة تناقضاً لابد منه بين التراث العربي والإدعاءات اللسانية .

ولهذا الاعتقاد مبررات عديدة منها :

• تبنّي بعض المدارس اللسانية لمذهب الوصفية اي وصف اللغة كما هي ، في حين تغلب المعيارية على أكثرية النحاة العرب بسبب إكتفائهم نسبياً بما تم وصفه وملاحظته ، فاتجهوا إلى سنّ القواعد وتحديد الضوابط .

يقول د . تمام حسان في تعريفه بهاتين المدرستين :

«يمكن ان نفرق بين نوعين من أنواع الدراسات اللغوية : أحدهما هذا الذي يعمد الى اللغة فيتخذها مادة للملاحظة والاستقراء والوصف ويجعل نواحي الشركة فيما وقع عليه الاستقراء قواعد لا ينظر إليها باعتبارها معايير يجب إتباعها وانما تفهم باعتبارها تعبيرات عن الوظائف اللغوية التي تؤديها الوحدات اللغوية التي وقع عليها الاستقراء ، سواء أكانت هذه الوحدات صوتية أم حرفية أم نحوية أم معجمية ، واما النوع الثاني من الدراسات اللغوية فهو ذلك الذي يغلب القاعدة على النص فيجعلها قانوناً حتمياً يجب إحترامه وطاعته حتى على هؤلاء الذين نشأوا في حجر اللغة وسبقوا على إستعمالها ، فاكتسبوا ما كان القدماء يطلقون عليه السليقة اللغوية .» (٣ ـ ٢٣) .

فالخلاف بين المعيارية والوصفية ليس حدياً كما قد يبدو للبعض ، لأن إلتزام الوصفية بتوفير الحد الأدنى من الصحة القواعدية يحتم عليها إستبعاد الكثير من الألفاظ والتعابير مهما كانت شائعة ومقبولة إجتماعياً ، ولأن أية مدرسة معيارية ـ مهما كانت درجة تشددها ـ بدأت مسيرتها حتماً مدرسة وصفية تعتمد الاسلوب الموضوعي في ملاحظتها . بعبارة أخرىٰ ، يصعب عملياً تصنيف الكتب والمناهج إلى وصفية ومعيارية ، وكل ما يمكن قوله ان مغني اللبيب ، وأوضح المسالك ، مثلاً ، أكثر معيارية من كتابات النحاة المعاصرين .

٢ ـ إهتمام عموم اللسانيين بدراسة اللهجات المحلية اكثر من إهتمام النحاة القدامىٰ بها . يعرّف اللسانيون اللغة باعتبارها مجموعة لهجات تترابط بنقاط مشتركة وتتباين بتباين المكان والزمان ، ويذهبون إلى ان اللغة الفصحىٰ ليست سوى احدى هذه اللهجات ، وإلى ان ثمة عوامل حضارية معينة إصطفت هذه اللهجة من بين أخواتها لتصبح اللهجة القياسية او ما تسمىٰ باللغة الفصحىٰ . بعبارة اخرىٰ ، تمتاز الفصحىٰ على اللهجات الاخرى حضارياً اكثر من امتيازها عليها لغوياً اذ كان من الممكن انتقاء اي من هذه اللهجات لتصبح اللهجة الفصحى بدلاً من اللهجة التي انتقيت فعلاً ... ويرجع اللسانيون هذا العامل الحضاري في الانكليزية مثلاً ، الى النفوذ الاداري او السياسي الذي كانت تتمتع به الطبقة المثقفة من اهالي لندن وقت ظهور الطباعة في القرن الخامس عشر . لهذا السبب اختيرت لهجتهم لتكون اللهجة القياسية المعتمدة في القراءة

والكتابة لدى جميع الناطقين بالانكليزية .

وعندما انتقل بعض المتخصصين باللسانيات من الحديث عن اللغات الاوربية الى الحديث عن اللغة العربية ، لم يأخذوا بنظر الاعتبار خصوصية العربية والدور الذي تلعبه اللهجة الفصحىٰ في توحيد «سرب وتواصل ماضيهم بحاضرهم فافتوا بمماثلة اللهجات المحلية للهجة الفصحىٰ بخصوص «قواعديتها» و «دقة اصولها» وراحوا عمداً او بدون عمد يروجون للاهتمام باللهجات والعناية بها على حساب الاهتمام بدراسة الفصحىٰ . يقول د . محمود السعران :

«من أخطر ما هو راسخ في أذهان الناشئة من دارسي اللغة عندنا تصور «العامية» او العاميات تصوراً يكتنفه الخطأ أو يلابسه الوهم ، فالعامية عندنا «منحطة» أو صورة فاسدة من الكلام العربي الفصيح «الصحيح» . ولقد يشتد الوهم بجماعة منهم فيرىٰ انها لا تجري على «قواعد» أو «أصول» ولا يسهل عليه ان يتصور انها باعتبارها «لغة» كأية لغة يمكن الكشف عن قواعدها ووصف حقائقها ، وان في حيز الامكان ان تصبح لهجة من اللهجات العامية «لغة عامة مشتركة» أو «لغة ادبية فصيحة» في يوم من الايام» . (١٠ ـ ٤٤)

وقد يهون الأمر لو اقتصر على الأوهام التي وقع بها السعران وغيره بحسن نية وبقصد تطوير الدرس اللغوي ، غير ان الحقيقة هي ان بعض الاوساط البعيدة عن اللغة استغلت هذه المسألة وروجت لها بقصد تفتيت العربية الفصحىٰ وبالتالي تفتيت العرب انفسهم يقول د . عبدالسلام المسدي :

«وليس من شك في قيمة علم اللهجات من الناحية العلمية وليس من شك كذلك في أمانة بعض اعلام الاستشراق عندما نهضوا بهذا العلم ونشطوا بترويجه ولكن لا مهرب لنا من الاقرار موضوعياً بان بعضهم قد عمل على ازدهار علم اللهجات في العالم العربي بباعث اما سياسي غايته استعمارية واما عقائدي يهدف الى تقليص البعد الديني والوزن الروحي الذي للعربية عند اهلها ، واما مذهبي يرمي الى تأصيل الايديولوجيات التي تريد نقض التركيب الهرمي في المجتمع بغية تسطيحه اقتصادياً وسياسياً وبالتالي لغوياً» (٧ ـ ١٥)

٣ ـ دخول المفاهيم اللسانية الى العربية عن طريق غير المتخصصين بالعربية بسبب العائق اللغوي ظهرت اللسانيات كما هو معروف باللغات الغربية بالدرجة الاولى . وكان على العربية ان تنقل هذه المفاهيم او بعضها عبر جهود الملمين بهذه اللغات ومن سوء حظ العربية ، فان معظم الملمين بها من غير المتخصصين بالعربية . لقد قرأ هؤلاء «الناقلون» اللسانيات بتلك اللغات فاعجبوا بالعلم الجديد وتصوروا انه الدواء المناسب لكل العلل ولم يدر بخلدهم انه لما يصل بعد الى المستوى الذي يمكنه من مناطحة التراث العربي ولن يتمكن من ذلك ! يقول د . محمد السعران ما نصه :

«... وهكذا فجمهرة المضطلعين بالدراسات اللغوية عندنا لا تزال تدور حول محور قديم قد تحسن فيه او تبسط منه ، ولكنه ليس محور العصر . وهي بذلك تنكر او تهمل ثمرات [علم اللغة الحديث] وجهوده الوفيرة الدانية . انها في دراستها اللغوية اشبه بالجغرافي الذي ينشيء بحوثه على اساس ان الارض مسطحة او بمشتغل بالمسائل الطبيعية لم تسمع اذناه بقانون الجاذبية او بالفلكي الذي لا تعدو معرفته معرفة عرب الجاهلية الاولى» (١٠ ـ ١٨)

والواقع ، فمن المبالغة ان نحمل اللسانيات نفسها كل اخطاء دعاتها وان نحاسبها على كل ما يقوله روّادها ، فالفكرة شيء وتفسيرها شيء آخر . لهذا فالمطلوب من حماة العربية ان يقفوا موقفاً توفيقياً من الفكر اللساني فلا يتحمسون له ولا يرفضونه مبدئياً ، لأن الرفض يغلق على العربية ما يكون نافعاً لها .

والموقف المثالي للحريص على العربية ان يستمع الى المفاهيم اللسانية فينتقي مايصلح منها للعربية ويلفظ ما لاينسجم مع خصوصيتها وتراثها .

وهذا ماحدث فعلاً ، فقد صقلت اللسانيات في الفترة الأخيرة كثيراً من الجهود اللغوية واثرت تأثيراً واعياً او لا واعياً ، في الدرس اللغوي بشكل عام وفي تحديث طرائق تدريس العربية بشكل خاص ، وبدون المساس بجوهر العربية وسماتها الأنسانية .

من المؤكد تقريباً ان الكثير من الكتابات النحوية التي صدرت بالعربية في النصف الثاني من القرن العشرين قد تأثرت بشكل ضعيف احياناً و واضح احياناً اخرى بالصبغة اللسانية كما نجد ذلك في كتب مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي وتمام حسان وعبد الرحمن أيوب و إبراهيم انيس وغيرهم . فقد كانت اللسانيات احد العوامل التي جعلت هؤلاء الباحثين يميلون إلى المنهج الوصفي على حساب المعيارية وإلى إعطاء المزيد من الاهتمام بدراسة الجملة على حساب دراسة الكلمة وإلى زيادة الاهتمام

بدراسة الدلالة على حساب دراسة النحو .

إضافة إلى هذا ، للسانيات أحياناً تأثير غير مباشر في تركيز النحو العربي على هذا الجانب أو ذاك . فاهتمام اللسانيين المحدثين بأفكار نعوم جومسكي واعتقاد البعض من المتخصصين بالعربية ان ما جاء به جومسكي يشبه إلى حد ما ، ما جاء به عبد القاهر الجرجاني قد بعثا في الواقع عناية خاصة بالجرجاني وبتأكيده على النظم والتركيب في دراسة اللغة . كما إن تركيز اللسانيين على الجانب الصوتي قد ساعد على إخفاء المزيد من الاهتمام بكتابات الخليل وسيبويه وإبن جني في علم الصوت ، خاصة بعد ان تأكد للمحدثين ان هؤلاء الرواد قد قالوا في علم الصوت ما أثبتت الأجهزة المختبرية صحته في الأزمنة الحديثة .

ب . وصف العربية لسانياً

برزت في الأزمنة الحديثة عدة تيارات لاعادة كتابة النحو العربي ولتحديث الدرس اللغوي وتباينت هذه التيارات في مدى تأثرها باللسانيات وطبيعة موقفها من هذا الحقل . سأتناول ثلاثة إتجاهات رئيسة :

١-مدرسة التيسير : من التيارات غير المتأثرة أساساً باللسانيات تيار تيسير النحو الذي إبتداه رفاعة الطهطاوي الذي «إتجه الى التطبيق بوضع كتب في التدريس فيها سهولة وتيسير . وكان لهذا اثر بارز في توجيه النشاط اللغوي عند العرب وجهة بقيت آثارها إلى وقت غير بعيد .» (٩ -٤٥)

وعن هذا الاتجاه يقول شريف : «ان الطهطاوي بعمله أحدث تياراً يمكن ان نسمي أصحابه بمدرسة التيسير ، ولسنا نعني بالمدرسة انها إتجاه منظم في اللغة متماسك التنظير .

ففيها ماشئت من الآراء والفروق والخصوم والمتزمتين والمستخفين والعلماء والمتطفلين ، وإنما هي مدرسة من حيث الغرض والإتجاه . فأصحابها جميعاً يتجهون نحو تيسير التدريس اللغوي ، وغرضهم من ذلك النجاعة التربوية و وراء هذا الغرض غرض أهم وهو التقدم الحضري ، وجميعهم يشتركون في ان اللغة وسيلة وليست غاية في حد ذاتها ، وفي أنهم نتيجة لذلك لا يبحثون عن نظرية لغوية جديدة ، باستثناء البعض القليل منهم .

وانه لمن الصعب تصنيفهم لكثرتهم ، ولأن تصنيفهم يختلف باختلاف الدراسات ونظرته إليهم . وإن نظرتنا إلى الامور تجعلنا نصنفهم تصنيفاً قد يصلح لغير هذا الموضوع . واننا نراهم صنفين : صنفاً شغلته الحضارة وحب التقدم ، عن اللغة ونظمها فذهب في التيسير مذهباً عملت فيه العوامل الحضارية عملاً لم تترك معه للألسنية مكاناً ، وذهب في التيسير إلى التفكير في التصرف في النظام اللغوي تصرفاً يجعله على طرفي نقيض مع الألسنية ، وصنفاً راعى النظام ولم يفكر في تغييره واقام تيسيره على نقد النظرية الغربية .

ومثال الصنف الأول سلامة موسى ومحمد كامل حسن ...
اما الصنف الثاني من الميسرين ..

فأحسن ممثليه ابراهيم مصطفى بكتابه «إحياء النحو» وكاد الرجل بكتابه أن يكون مدرسة لكثرة من تحدث عنه ولكثرة من صرح بانتساب تفكيره إليه إنتساب تتلمذ أو إنتساب مراجع مناقش متتلمذ .» (٩ -٤٥)

لستُ هنا بصدد نقد مدرسة التيسير وتقويم نتاجها المهم انها اقرب إلى النحو التقليدي منها إلى اللسانيات لأنها بطبيعتها تدعو الى تبسيط المادة وتخفيفها في حين تلتزم اللسانيات بالتعمق والتدقيق .

٢-المدرسة الوصفية : ظهرت المدرسة الوصفية في النحو العربي إمتداداً للنزعة الوصفية البنيوية التي سادت مختلف أرجاء العالم في الخمسينات والستينات والتي عملت على وصف اللغة كما هي لا كما يريدها بعض اللغويين ان تكون .

وقفت هذه المدرسة نقيضاً عنيداً للمعيارية التي إصطبغت بها الدراسات النحوية الكلاسية في مختلف اللغات . وتمثلت المدرسة الوصفية في العربية بكتابات تمام حسان وعبد الرحمن ايوب ومهدي المخزومي وفاضل الساقي ... يقول د . تمام حسان في سياق تعريفه لنموذجه الذي عرضه في كتابه «اللغة العربية معناها ومبناها» - ١٩٧٣ مايلي :

«النحاة البصريون أشرفوا على أقسام الكلم من اصولها المجردة تجريداً عقلياً بعد ان إلتزموا بعبارة قالها علي بن ابي طالب - رضي الله عنه - : «الكلم اسم وفعل وحرف» وطلب الى ابي الأسود ان ينحو هذا النحو . اما نموذجي فقد بدأ بالاستقراء المنهجي الوصفي وانتهى الى هذا النموذج المستقل عن النحو البصري مع بعض الانتفاع بالمدارس الغربية والمبني على اسس من المعنى واسس من المبنى فوجد مايلي :

١ - ان ماسماه النحاة الاسم يشتمل في الواقع على امشاج

من الكلم يختلف سلوك كل منها عن سلوك الآخر . فإذا كانت الأسماء تعترف ب ، أل ، فان الأوصاف (أسم الفاعل وأسم المفعول والتفضيل والمبالغة والصفة المشبهة) لا تفيدها لاتعريفاً ولاتخصيصاً ، وإذا كانت الاسماء لا تطلب مرفوعاً ولا منصوباً فالأوصاف تفعل ذلك الخ الخ ثم إذا دلت الأسماء على مسمىً فالضمائر (الموصولية والاشارية والشخصية) تدل على مطلق غائب أو حاضر ولاتقبل بعض العلامات الشكلية وتنتظم في جداول تحدد التكلم والخطاب والغيبة والإفراد والتثنية والجمع والتذكير والتأنيث وتبدو أحياناً في صورة مشبعة وأخرى في صورة مضعفة فاذا أضعفت إتصلت بالكلمة كما تتصل باء الجر او لامه مثلاً . والظرف لا يدل على مسمىً ولاتتصل به أل ولا يقبل الجر والتنوين والنداء وهكذا .

٢ ـ ان ماسماه النحاة «الفعل» يبدو أيضاً في صورة مرقعة تحتاج إلى كثير من العناية والنظر . لقد إشتمل الفعل على النواسخ التي لا دلالة لها على الحدث كما إشتمل على التعجب والمدح والذم ولا دلالة فيهما على الزمن . ورصدوا للفعل علامات يأباها كثير مما عدّوه من قبيل الافعال ، نسبوا الفعل إما إلى التعدي وإما إلى اللزوم وليس فيما سبق دلالة على تعدٍ أو لزوم وهلم جرا ...

٣ ـ لم يدرك النحاة المعنى العام الذي تندرج تحته الادوات جميعاً (وهو معنى الربط أو الدلالة على العلاقة) فساقوا للحرف تعريفاً لا يكفي في حد الحرف بخاصة ولا الأداة بعامة إذ قالوا : «الحرف ما دل على معنى في غيره» دون ان يذكروا طبيعة الغير ولا طبيعة هذا المعنى وهكذا حصلنا على تعريف غير جامع لأن النواسخ (وسنعدّها من الأدوات) تدل على معنى في غيرها وهو النسخ ، وغير مانع لأن الظروف الجامدة المبنية (وهي ليست من الادوات) تدل على معنى في غيرها وهو إقتران حدثين .

لهذا قام نموذج كتاب اللغة العربية ١٩٧٣ على أساس تقسيم جديد فقسم الكلم الى :

اسم ـ وصف ـ فعل ـ ضمير ـ خالفة ـ ظرف ـ اداة وفرق بين كل قسم من هذه الاقسام وبين غيره على أساس مزدوج من المعنى والمبنى . وهذا التقسيم جزء لايتجزأ من نظام اللغة العربية كما يتصوره النموذج .» (٥ ـ١٥٥)

يبدو ان (تمام حسان) قد تاثر في هذا النموذج بالبنيوية الامريكية أقسام الكلم مرة بموجب الشكل ومرة بموجب الموقع في الجملة . فقد تكون الكلمة إسماً في شكلها أي في تقبلها لأل التعريف ولصيغة الجمع ... وقد تكون هذه الكلمة في الوقت نفسه فاعلاً أو نعتاً أو ظرفاً ... كما قد ترد الكلمة نعتاً في شكلها وفي موقعها (هذا ولد صالح) وقد تنتقل الى موقع الاسم (جاء صالح) .

كذلك يبدو تاثر د . تمام حسان في كل من كتابيه (اللغة العربية معناها ومبناها ١٩٧٣) و (مناهج البحث في اللغة ١٩٧٤) بالبنوية الأمريكية واضحاً في إلتزامه بتقسيم الدرس اللغوي الى ثلاثة ابواب : الصوت والصرف والنحو ، إذ تذهب البنيوية إلى ضرورة البدء بالنظام الصوتي لكي يُبنىٰ عليه النظام الصرفي ثم يؤسس النظام النحوي على النظامين الصوتي والصرفي . وهذا مافعله د . حسان في كتابيه .

والواقع ، فان مقارنة «اللغة العربية معناها ومبناها بكتاب «اقسام الكلام العربي» للدكتور فاضل الساقي تبين الشبه الكبير بين المدخلين . وتوضح مقدمتا الكتابين ان الفكرة تولدت عند تسجيل د . الساقي لرسالته ومناقشتها مع مشرفه د . حسان وان الفترة الطويلة بين تسجيل الساقي لهذه الرسالة وبدئه الفعلي للبحث قد سوغت للدكتور حسان بلورة الفكرة في الفصل الرابع من كتاب «اللغة العربية» . يقول د . حسان في مقدمته لكتاب الساقي :

«وما كاد الطالب [السامرائي] يتم تسجيل الموضوع بالكلية [دار العلوم] حتى تغيب زمناً طويلاً ، إذ عاد الى العراق وانقطعت اخباره عن المشرف زمناً حتى يئس المشرف من عودة الطالب او كاد . وكان المشرف في ذلك الوقت يقوم بدور جمع المادة لكتابه «اللغة العربية معناها ومبناها» فكشف له تفكيره في موضوع الكتاب ان تقسيم الكلم جزء لا يمكن لموضوع الكتاب ان يتم بدونه . وفي غمرة الياس من عودة الطالب عكف المشرف على الموضوع بالدرس حتى خرج فيه بفهم معين ، استغرق عرضه في الكتاب المذكور سبعاً وأربعين صفحة .» (٨ ـ٢٠)

اما د . الساقي نفسه فيعرض النموذج بتفصيل أدق وتبريرات اكثر وينسب الفكرة صراحة لنفسه .

«ماتوصلتْ اليه هذه الرسالة ان أقسام الكلم في اللغة العربية سبعة هي : الاسم والصفة والفعل والخالفة والضمير والظرف والأداة ، و وضحَتْ ان كل قسم من هذه الاقسام مختلف عن الآخر شكلاً و وظيفة .»

وعلى الرغم من هذا الشبه الكبير ومن التطابق في النتائج ، فمما يلفت النظر ان د . حسان يكاد يقرّ بتأثره الواضح باللسانيات بشكل عام و بالمدرسة الوصفية

الامريكية بشكل خاص ، بينما توحي مناقشات الساقي انه إستلهم الفكرة من نقده لجهود اللغويين العرب القدماء منهم و المحدثين ، ولا يكاد يعترف بأي تأثر لساني .

٣ ـ المدرسة التحويلية التوليدية : ظهرت المدرسة التحويلية عندما نشر نعوم جومسكي كتابه الموسوم «البنى النحوية» في عام ١٩٥٧ ، الذي يمثل النموذج الاول لهذه المدرسة . ويتمثل النموذج الثاني بكتاب جومسكي «جوانب من نظرية النحو» عام ١٩٦٥ .

وتمثل النموذج الثالث ـ في أواخر الستينات ـ بكتابات فلمور و كاكولي وروس وغيرهم ممن اطلق عليهم لقب الدلاليين التوليديين .

ماذا يريد جومسكي ؟ ولماذا النحو التحويلي ؟

يمكن القول بكل ثقة ان جومسكي لم يشتهر بالنظريات التي طرحها بقدر ما إشتهر بالتساؤلات التي أثارها والتي اشغلت الباحثين منذ أواخر الخمسينات بوضع الإجابات لها .

لقد تعودنا في اللغة العربية أو في أية لغة اخرى في العالم على مفهوم معين لكلمة قواعد أو نحو . وعندما نطالع كتاباً (قواعدياً) فاننا نتوقعه عادة كتاباً وظيفياً بشكل أو بآخر اي اننا نتوقع منه ان يعين المتعلم ، عبر القوانين والشروح والتمارين التي ينتظر منها ان تمكن المتعلم من سيطرة أفضل على اللغة . وحتى عندما نقرأ كتاباً قواعدياً نظرياً فلا نتوقع منه ان يبتعد كثيراً عن معالجة القوانين القواعدية التي يستثمرها الكتاب الوظيفي القواعدية التي يستثمرها الكتاب الوظيفي في الأخذ بيد القارىء او المتعلم .

اما تساؤلات جومسكي فلاصلة لها بالجانب الوظيفي من قريب أو بعيد . إنها تفتح للساني جبهة في غاية التجريد . وعلى الرغم من كثرة المحاولات التي بذلت حتى الآن لتطويع النظريات الجومسكية لقاعة الدرس ، فإن جومسكي نفسه ليس مهتماً في ما إذا كانت لنظرياته تطبيقات تعليمية أم لم تكن . يقول جومسكي في مستهل حديثه في مؤتمر تعليم اللغات الاجنبية في أمريكا عام ١٩٦٦ :

«أود أن أوضح منذ البداية اني لا أسهم في هذا المؤتمر خبيراً في اي جانب من جوانب تعليم اللغات ، ولكن بوصفي شخصاً همه الأساس بنية اللغة وبشكل أعم طبيعة العمل الادراكي .» (٢٣٤ ـ١٤)

ماذا يحدث في الدماغ عندما نتكلم أو عندما نكوّن جملة ما ؟ كيف نكتسب اللغة ؟هل القابلية اللغوية موروثة ام مكتسبة ؟ ماموقع القابلية اللغوية في النظام الإدراكي للإنسان ؟ ما السمات العامة التي تنتظم عموم اللغات ؟

هذه نماذج من التساؤلات التي طرحها جومسكي والتي نذر كل نتاجاته للإجابة عليها .

وبفضل هذا التوجه ، فقد نجح جومسكي ، ربما لأول مرة في تاريخ الدراسات اللغوية ، بجذب انظار حقول متعددة الى اللغة ، مثل علم النفس الذي وجد في آراء جومسكي إجابات تجريبية لأسئلته المحيرة عن ماهية اللغة وعن علاقة الفكر باللغة . كما نجح جومسكي في إبراز التشابهات الكبيرة الموجودة بين اللغات المختلفة ، هذه التشابهات التي طالما غطت عليها الاختلافات السطحية الى الحد الذي جعل الدارسين قبل جومسكي يتصورون خطأ ان الاختلافات اكبر من التشابهات . لهذا أجهد جومسكي نفسه بعرض النظام اللغوي العمومي بشكل مفصل ، أي النظام الموروث الموجود في ذهن كل شخص ، او الاستعداد اللغوي الوراثي الذي يجعل تعلم اللغة ـ أية لغة ـ ممكناً بفترة قصيرة جداً قياساً بضخامة تعقيد عملية التعلم .

وفي بنائه لنظريته اللغوية ، يذهب جومسكي الى ان اللغة مجموعة جمل ، وتعلم لغة ما يعني بالدرجة الاولى القدرة على فهم وانتاج (أو توليد) جملها اللامحدود عددها ، بالاعتماد على نظام كامن موجود وراثياً في ذهن الإنسان . لنسم هذا النظام بالقواعد . القواعد إذن «هي النظام الذي عن طريقه يولدّ المتكلم ، متكلم اللغة الأصيل ، كل جمل لغته ، أي انه يمكنّ ذلك المتكلم من إعطاء أوصاف بنيوية لتلك الجمل مميزاً إياها عن انجمل غير الصحيحة صياغة . ثم هو يكسبها سمات صوتية أو دلالية . فما نرسمه من صور تمثل ذلك النظام يجب ان تفي بهذا الشرط . وهي لن تفي به إلّا إذا توافقت مع أحكام المتكلمين الأصليين للغة التي نرسم قواعدها . فهي بذلك تمثل الوضع المثالي لتلك الاحكام» . (١٢ ـ ٧) .

من الضروري هنا التأكيد على ان النظام اللغوي لايعني القدرة القواعدية الفعلية لهذا الشخص الذي لايتأثر بعوامل الذاكرة والذكاء والسياق . بعبارة اخرى ، يميز التحويليون بين مانسميها بالقابلية اللغوية الكامنة عند كل فرد او المقدرة Competence والممارسة الفعلية للغة او الاداء Performance . يختلف على الاداء من شخص لآخر لاسباب بعيدة عن اهداف النظرية التحويلية ، اما المقدرة فهي الهدف الاساس للنظرية . المطلوب من النظرية ان

تسلط كل الاضواء الممكنة على المقدرة وان تتخذ منها نقطة البدء في وصفها للغة ، لان هذا «هو سبيل الكشف عن التركيب اللغوي عند الانسان . اما مهمة البحث في الاداء اللغوي ووصفه فهي مسألة ثانوية ، وخطوة يجب ان تعقب بناء نظرية القابلية اللغوية لان وصف الاداء اللغوي يضم وصف القابلية اللغوية كأحد عوامله . اي ان علينا ان نبدأ بوصف القابلية اللغوية ثم بعد علينا نحاول وصف الاداء اللغوي» . (١٢ ـ ٨)

وفي تحديده لطبيعة النظام ، القواعدي الموجود في ذهن كل ناطق ، باللغة ـ بغض النظر القواعد تشتمل على ثلاثة مكونات : مكون نحوي يولد المادة الخام للجملة ويمرر المادة الخام بعدد من العمليات او «التحويلات» ومكون صوتي يحدد للجملة خصائصها الصوتية ، ومكون دلالي يكسب المادة الخام معناها لتصبح جملة . يقول جومسكي :

«يمكن لنا ان نقسم نظام القوانين [القواعد التوليدية] الى المكونات الرئيسية الثلاثة في القواعد التوليدية وهي ـ المكونات النحوية والفنولوجية والدلالية . فالمكون النحوي Syntactic Component يعنى بتحديد مجموعة لامتناهية من العناصر الصوغية المجردة تتضمن كل منها المعلومات ذات الصلة بتأويل واحد لجملة معينة ..

اما بالنسبة الى المكون الفنولوجي Phonological Component في القواعد فانه يحدد الصيغة الصوتية لجملة مولدة بواسطة القوانين النحوية . وبمعنى اخر ، فانه يعمل على الوصل بين تركيب ولّده المكون النحوي باشارة لها تمثيل (او صورة) صوتية . وفيما يخص المكون الدلالي Semantic Component فهو يحدد التاويل الدلالي لجملة معينة . وبمعنى اخر ، فانه يصل تركيبا ولده المكون النحوي بتمثيل او صورة دلالية معينة . وعلى هذا فان المكونين الفنولوجي والدلالي هما مؤولان فقط ، ويستخدم كل منهما المعلومات التي يزودهما بها المكون النحوي ... وتبعا لذلك فان على المكون النحوي ان يخصص لكل جملة ، بنية عميقة deep structure تحدد تاويلها الدلالي وبنية سطحية Surface structure تحدد تاويلها الصوتي . وتؤول الاولى عن طريق المكون الدلالي فيما تؤول الثانية عن طريق المكون الفنولوجي» . (١٢ ـ ٣٩)

على كل حال ، اذا توخينا التبسيط على حساب الدقة ، امكن القول ان الذهن يكون الجملة ـ اية جملة ـ عبر جهاز القواعد ذي المكّونات الثلاثة : المعنى والنحو والصوت ، وان «العجينة» الاولية للجملة تمرّ بهذه المكونات الثلاثة في عمليات شديدة التعقيد والتجريد لتصبح في النهاية جملة جاهزة للاستعمال الفعلي . كما يفترض التحويليون ان للجملة عدة مراحل تكوينية وان بعض عناصر الجملة تتكون قبل غيرها من الناحية الزمنية . تسمى المرحلة الاولى او العجينة الاولية بالبنية العميقة ، وتسمى المرحلة قبل النهائية بالبنية السطحية ، وتسمى هذه المدرسة بالنحو التحويلي لان البنية العميقة تمرّ بعدد من التحويلات او العمليات قبل ان تصبح بنية سطحية ثم جملة «ناضجة» .

لناخذ الآن هذا المثال :

لم يزرني المهندسون

ونلاحظ مراحل تكوينه في الذهن قبل نطقه ، وذلك وفق الصيغة القياسية للنحو التحويلي ، اي صيغة عام ١٩٦٥ ، علما ان الصيغة الدلالية التوليدية التي جاءت بعدها قد اعترضت اعتراضات جدية عليها :

١ ـ يلعب المكون النحوي دور المولد (الداينمو) في توليد العجينة او البنية العميقة التي ستكون شيئاً مقاربا لـ :

زار + مهندس + انا

٢ ـ يضفي المكون الدلالي معنى محددا على هذه البنية فيحدد معنى كل كلمة وعلاقة الفعل بكل من العنصرين «مهندس» و «انا» ، فيضفي الفاعلية على «مهندس» والمفعولية على «انا» .

٣ ـ يضفي المكون النحوي عددا من السمات التمييزية على كل من العناصر الثلاثة في التركيب ، ويدمج كل عنصر بسماته :

زار + نفي ← لم زار

مهندس + تعريف + جمع ← المهندسون

انا + حالة المفعولية ← ي

٤ ـ يستلزم المكون النحوي تحويل العبارة «لم زار» الى «لم يزور» .

٥ ـ يقوم المكون النحوي بالحاق الضمير الياء بالفعل :

لم يزورني المهندسون

٦ ـ يستلزم المكّون الصوتي جزم الفعل وحذف الواو تبعاً لذلك :

لم يَزُرِي المهندسون

٧ ـ يقوم المكون الصوتي باضافة نون الوقاية لتجنب كسر الفعل .

٨ ـ بعد اتمام هذه المراحل تصبح البنية او التركيب جملة بشكلها النهائي :

لم يزرني المهندسون

ان في عرض النظرية التحويلية بهذا الشكل من التبسيط ما يقرّبه الى حد التشويه ، الا انه مع ذلك يخدم الغرض ويبين المراحل التي تمر بها الجملة في ذهن الانسان كما يراها التحويليون . نلاحظ مثلا ان نون الوقاية تظهر في مرحلة البنية السطحية (بعد انتهاء دوري المكون النحوي و المكّون الدلالي) ، اي انها تظهر متأخرة في تسلسلها الزمني مقارنة بالفعل نفسه او الضمير او الفاعل ، وان كلمة «المهندسون» تتكون من دمج لفظة «مهندس» بالسمات التي كانت متعلقة بها قبل الدمج .

تتوالى كل هذه الخطوات في الذهن خلال الثانية او اجزاء الثانية قبل نطق الجملة ، وتحدث بشكل لاشعوري وبدون تكلف ، لذا يصعب على الكثير تصديقها ، وللسبب نفسه يصعب تفنيدها . انها تبقى مجرد نظرية بحاجة الى التمحيص والتدقيق .

اما بالنسبة الى تطبيق النظرية التحويلية على النحو العربي ، فقد جرت في الواقع عدة محاولات ساعرض منها محاولة د . ميشال زكريا في كتابه الموسوم «الالسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية» (١٩٨٣) ، نظرا للشهرة التي حظي بها د . زكريا في هذا المجال في الثمانينات .

يبدأ زكريا تقديمه لمنهجيته ، كما بدأ المرحوم السعران وغيره ، بالمبالغة في مدى امكانية الافادة من اللسانيات وبالحط من جهود النحاة القدماء بدعوى عدم مسايرة ماكتبوه للعصر الحديث . يقول د . زكريا في مقدمة كتابه :

«لابد ان نقول هنا بمنتهى الصراحة والموضوعية ان لا نفع ، بعد الان ، في ان نردد ، بصورة متواصلة الدراسات التي قامت بها الاجيال السابقة والمفاهيم التي تبنوها في المجالات اللغوية ، وان اضفنا عليها بعض التعديلات السطحية من حيث الشكل والعرض . فهذه الدراسات وان دلت على المجهود الذي قام به اللغويون في مجال دراسة اللغة ، وان كانت تساعدنا على فهم بعض القضايا اللغوية ، لم تعد تفي في الحقيقة ، في مجال تحليل اللغة . ففي هذا المجال ، تكوّن النظريات الالسنية العلمية الحديثة ، في نظرنا ، التقنية المتطورة التي نتسلح بها لسبر قضايا اللغة وتفسيرها وتوضيحها . وما يشجعنا ، في نهجنا هذا ، هو ان اللغويين الاوائل امثال الخليل وسيبويه وابن جني ، على سبيل المثال لا الحصر ، قد حللوا اللغة من منطلقات علمية لعصرهم ، مما يبين ان المفاهيم الالسنية المتطورة ليست دخيلة على التراث اللغوي العربي . فالمطلوب الان هو اعادة النظر مجددا في طرائق التحليل اللغوي العربي ، على ضوء التطور العلمي الحاصل في مجال الالسنية الحديثة والسعي الى ايجاد السنية عربية تغدو قادرة على تفهم قضايانا اللغوية ، ووضع الاسس السليمة والعلمية لدراسة لغتنا وتحليلها . فنحن ، في الواقع ، نشعر في كل لحظة ، بضرورة تفهم لغتنا ووصفها الوصف الواضح وتحليلها التحليل العلمي الدقيق ، وذلك لوضعها في متناول كل من يرغب في دراستها» . (١١ ـ ٥ ـ واعتمادا على نتاج النحويين وعلى الحدس اللغوي لمتكلمي اللغة العربية ، وصنع زكريا القواعد التحويلية للغة العربية ، التي تعمل على كشف القوانين الكامنة في ذهن الناطقين بالعربية ، اي القواعد التي يستثمرها الناطقون باللغة بشكل لا واع في تعاملهم اليومي .

ينطلق التحويليون في دراستهم اللغوية من الجملة ، بوصفها الوحدة القواعدية الاساس ... و يقارن زكريا في بداية كتابه بين الجملتين الفعلية والاسمية في العربية عبر هذا المثال :

أ ـ اكل الرجل التفاحة

ب ـ الرجل اكل التفاحة

اي الجملتين مشتقة من الاخرى ؟ من الواضح ان للجملتين بنية عميقة واحدة ، اي انهما تحتويان على العناصر ذاتها ، وان لهما بنيتين سطحيتين سنقول ان الجملة الاقرب الى البنية العميقة هي الجملة الاقرب الى الاصل الذي تتفرغ عليه الجملة الاخرى . ويذهب زكريا الى ان جملة :

أ . اكل الرجل التفاحة

اقرب الى الاصل او الى البنية العميقة من جملة :

ب . الرجل اكل التفاحة

لانها (اي الجملة أ) اكثر تقبلا واعم شمولا من الجملة ب . من الممكن مثلا تنكير الفاعل في الجملة أ . ولا يمكن تنكيره في الجملة ب :

أ . اكل رجل التفاحة

* ب . رجل اكل التفاحة

(تعني النجمة ان الجملة ليست مقبولة قواعدياً) .

كما يذهب زكريا الى ان الجملة ب ليست ترتيبا قائما في اللغة ، بدليل ان بالامكان تثنية «الرجل» او جمعها في الجملة أ من دون اجراء اية تغييرات عليها :

أ . اكل الرجال التفاحة

اما في الجملة ب فلا يمكن جمع «الرجل» الا باجراء بعض التغييرات على الجملة :

* ب . الرجال اكل التفاحة . (١٠ ـ ٢٨)

بعبارة اخرى ، تكون البنية العميقة للجملتين :

أ . اكل الرجل التفاحة

ب . الرجل اكل التفاحة

اقرب الى الجملة أ . اما الجملة ب . فتشتق من البنية العميقة عبر القوانين التحويلية لتصبح بنية سطحية . وهذه حالة المثنى :

«البنية العميقة» .

ـ اكل الرجلان التفاحة

تحويل نقل الاسم الى موقع الابتداء :

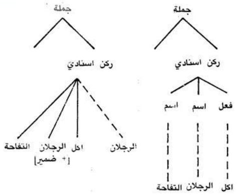
ـ الرجلان ـ اكل الرجلان التفاحة

[+ ضمير]

البنية السطحية :

ـ الرجلان اكلا التفاحة» . (١٧ ـ ٢٩)

ويوضح المشجّر التالي هذا الاشتقاق :



ليست هذه المسألة الا نموذجا واحدا من العديد من النماذج التي يعرضها زكريا والتي ينظر فيها الى تفاصيل النحو العربي بمنظار تحويلي .

جـ . الاستنتاجات

نستخلص مما تقدم عددا من الاستنتاجات منها :

١ ـ ان العلاقة بين اللغة العربية واللسانيات ليست علاقة استبدالية بقدر ماهي علاقة تكامل وافادة . واذا كان البعض من المحسوبين على اللسانيات قد تهجموا ظلما على التراث العربي وعلى النحاة العرب فلا يعني هذا ان اللسانيات تتقاطع بالضرورة مع التراث العربي الاصيل لم يات من المحسوبين على اللسانيات فقط ، فهذا يوسف السباعي ، ولا علاقة له باللسانيات من قريب او بعيد ، يقول :

«يجب ان نتحلل من هذه القيود السخيفة . لماذا كل هذا التعب ؟ الأن العرب منذ الف سنة رفعوا هذه ونصبوا تلك ؟ ليكن ... لنحافظ على تراثهم (تراثهم هم وليس تراثنا نحن) كما هو ... على ان نحلل لغتنا من اثقاله وقيوده ، ونقولها بابسط الطرق . لنسكن آخر كل كلمة ... ولنبطل التنوين ، ولنقل الجمع بالياء فقط ... ولنحرم ادوات الجزم والنصب من سلطاتها ....» .
(٢ ـ ١٢٣)

كما ان الدعوة الرامية الى تفتيت الحرف العربي والى استبدال الحرف اللاتيني به دعوة تبرأ منها اللسانيات وتعترض عليها اصلا ، على اساس عدم جواز المفاضلة بين اللغات ولا بين عناصر اللغات .

المهم في الامر اذن ان نتابع المستجدات اللسانية لنتبنى منها ما يلائم لغتنا ونلفظ مايتعارض مع خصوصياتها ، فنتبنى مثلا دعوة اللسانيات لاخفاء اكبر قدر ممكن من الدقة والموضوعية على الدرس اللغوي ، ونلفظ دعوتها لمكافاة العامية بالفصحى .

٢ ـ ان المحاولات الرامية الى صب النحو العربي في بوتقة لسانية معينة كالمدرسة الوصفية البنيوية والمدرسة التحويلية هي مبدئيا محاولات تستحق المتابعة والتمحيص ، الا انها لن تكون البديل للتراث العربي الذي تتسامى به لغتنا على كل اللغات الاخرى ، ولا يمكن لهذه المحاولات ان تعوض عنه . انها تزودنا في احسن الحالات برؤية جديدة لتراثنا وتمكننا من التعديل والاضافة والحذف في هذا التراث بشكل عام وفي طرائق تدريسه بشكل خاص .

٣ ـ ان نموذج حسان ـ الساقي نموذج ريادي ينم عن التعمق والموضوعية ولا يشكل خروجا عن خصوصيات

لعربية ، لان التوسع في التقسيم الثلاثي للكلمة موجود فعلا في النحو العربي . فالكلمة ليست اسما او فعلا او حرفا فحسب ، انما هي صفة وضمير وظرف ... وما التقسيم الثلاثي الا نقطة انطلاق تسمح بالتفريع والتفصيل .

المشكلة الرئيسة التي يعاني منها هذا النموذج والتي لم تسمح له بالوقوف على قدميه انه اعتمد الشكل معيارا اساسيا لتصنيف الكلمة ، وانه ربط نفسه بالتالي بمدرسة البنيوية الامريكية وسار بمسارها . والمدرسة البنيوية ، كما هو معروف ، مدرسة افل نجمها - على صعيد اللغة - منذ الستينات وانحسرت في اوربا وامريكا اثر اكتساح النحو التحويلي للساحة اللغوية ، ولو قدر لهذا النموذج ان يظهر في الخمسينات - اي في ايام العصر الذهبي للبنيوية (اللغوية) - لكان له شأن ثان ولكانت اصداؤه اوسع واقوى .

المشكلة الاخرى التي اعاقت بروز هذا النموذج انه لم يرسم بالدقة التي رسمت بها بعض النماذج الغربية . ان مقارنة هذا النموذج بكتاب جيمس سلد (الذي يكاد يكون افضل نموذج امريكي في هذا المجال) تكشف عن ميزة جوهرية لصالح سلد كان المفروض بنموذج حسان - الساقي الالتزام بها .

ينطلق نموذج حسان الساقي من تقسيم واحد للكلمة التقسيم السباعي على اساس الشكل ثم يعالج تعدد مواقع الكلمة بموجب تعدد معناها :

«لقد اوضحت الرسالة ان كل مبنى تقسيمي جديد - باستثناء الخالفة - يتعدد معناه الوظيفي في السياق ، اما ضمن اطار وظيفته الاساسية واما بخروجه عنها الى وظيفة اخرى مغايرة لوظيفته» .

(٨ - ٤٠١) .

اما سلد فيضع تقسيمين للكلم ، وليس تقسيما واحدا . يصنف التقسيم الاول الكلمة بموجب شكلها الى اسم وضمير وفعل وصفة وظرف . فهو يقول ان الاسم [في اللغة الانكليزية] مايسمح باضافة علامة الجمع وعلامة الاضافة ' او كلتيهما :

teacher
teachers
teacher's
teachers'

ويعرّف الفعل بانه مايميز الماضي من المضارع وبموجب هذا التعريف فان Should, Shall, am, goes, went افعال . اما ought فليس فعلا . المهم انه خارج نطاق التصنيف الشكلي .

ويعرّف سلد الصفة بانها الكلمة التي تسمح بـ est, - er- في المقارنة :

quick
quicker
quickest

وبموجب هذا التعريف فان beautiful التي لاتقارن الّا ب :

most, more
beautiful
more beautiful
most beautiful

ليست صفة وهي بالتالي خارج نطاق التصنيف الشكلي :

وهكذا فان التصنيف الشكلي يشمل معظم الكلمات في اللغة وليس كلها .

بعد هذا يضع سلد تقسيمه الثاني بموجب الوظيفة الى اسم وفعل وصفة وظرف واداة وحرف .... وللتقسيم الوظيفي عند سلد تبريران : انه يستوعب الكلمات التي رفضها التقسيم الاول مثل : beautiful, ought .... ويستوعب ايضا اقسام الكلام التي هي اكبر من الكلمة مثل التعبيرة (phrase) :

in the school

والعبارة (clause) :

who were in the school

هذه هي الثنائية التي يفتقر اليها نموذج حسان - الساقي والتي كان من الممكن ان تجعله اكثر فاعلية .

٤ - إذا صح القول المشهور «البداية الصحيحة نصف الطريق» فان النموذج التحويلي لميشال زكريا لم يبدأ البداية الصحيحة وبذلك خسر نصف الجهد .

يختلف النحو التحويلي عن المدارس النحوية الاخرى في انه نظرية لتفسير ظاهرة اللغة وان امامه دربا طويلا للتثبت من فرضياته وادعاءاته . وهو بذلك لايمكن ان يكون بديلا للنحو السائد في اية لغة بما في ذلك اللغة التي ظهر بها (اللغة الانكليزية) التي لم يجرؤ احد ان يقترح استبدال النحو التحويلي بالنحو السائد فيها . كل ماحدث في الانكليزية ان النماذج التحويلية اقترحت بوصفها ، لما هو موجود فعلا .

ويبدو ان هذه الحقيقة قد فاتت د . زكريا وانه لجأ بتعجله الى التطاول على التراث النحوي وعلى جهود نحاتنا القدماء ، وكان المفروض به بدلا من ذلك ان يركز في جهده على مايمكن ان يضيفه مدخله التحويلي الى كنوز التراث العربي .

وكلمة اخيرة ، فان مثل هذه الاساءات قد اضرت بالمفاهيم اللسانية اكثر مما اضرت بالعربية نفسها وحدّت من انتشار هذه المفاهيم والاستفادة منها .

المصادر

١ ـ د . ابراهيم انيس ، من اسرار اللغة
القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ١٩٧٥
٢ ـ د . احمد مختار عمر ، من قضايا اللغة والنحو
القاهرة : عالم الكتب ـ ١٩٧٤
٣ ـ د . تمام حسان ، اللغة الوصفية والمعيارية
القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ١٩٥٨
٤ ـ د . تمام حسان ، مناهج البحث في اللغة
الدار البيضاء : دار الثقافة ١٩٧٤
٥ ـ د . تمام حسان ، اعادة وصف العربية لسانياً
تونس : اشغال ندوة اللسانيات واللغة العربية ١٩٧٨
٦ ـ د . داود عبده ، المفردات الشائعة في اللغة العربية
الرياض : جامعة الرياض ١٩٧٩
٧ ـ د . عبدالسلام المسدي : الفكر العربي والالسنية
تونس : اشغال ندوة اللسانيات واللغة العربية ١٩٧٨
٨ ـ د . فاضل مصطفى الساقي ، اقسام الكلام العربي من حيث الشكل والوظيفة
القاهرة : مكتبة الخانجي ١٩٧٧
٩ ـ محمد صلاح الدين شريف : اثر الالسنية في تجديد النظر اللغوي .
تونس : اشغال ندوة اللسانيات واللغة العربية ١٩٧٨
١٠ ـ د . محمود السعران : علم اللغة ، مقدمة للقاريء العربي .
الاسكندرية : دار المعارف ١٩٦٢
١١ ـ د . ميشال زكريا : الالسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية
بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ١٩٨٣
١٢ ـ نعوم جومسكي (ترجمة مرتضى جواد باقر) ، جوانب من نظرية النحو
البصرة : جامعة البصرة ١٩٨٥
الاقتباسات المنسوبة الى الصفحات 5 - 24تشير الى مقدمة د . مرتضى لهذا الكتاب .

13 James Sledd, A Short Introduction to English grammar
Chicago : Scott, Foresmon and Company 1959.
14 - Noom Chomsky, The Utility of Linguistic Theory to the London teacher in : Readings in Applied Linguistics, Volume One Oxford : O.U.P. 1975

في اعدادنا القادمة

نص الخروج : تباريج ورؤى

اعتدال عثمان

بذرةً سقطتُ انا سهوا في رحم منسى ، قلت : لافرق . وغادرت بيت مولدى . وجعلت اليتم دارى ، ومفرق الزمن وقتى .

في حفرة الوقت انتظرت أن يشرق جوهرى كانه إحدى الشموس ، وإذ ذاك أميز النخل من الصفصاف .

تعلمت نطق الماء ونطق التراب والريح . وتابطت شمس الأزل . ووليت وجهى اكشف حفر النفاق .

السبع بنور قمر لايعتريه خسوف ولا محاق .

وقلت : الريح العاتية تقتلع الشجر ، وترحم ضعف العشب ، وتبث النضرة فيه ، فيا أيها القلب كن مزهوا بريح قوتك ورحمتك .

وأى خوف للشعلة من كومة الحطب إذ تمنح نفسها قائلة هيت لك فلا تكوني برداً او سلاما

وأى خوف لجسم كالأم حامل بطفل الروح . والموت هو الم المخاض وزلزلته.

واشتعال الجبين العالى لايكون بدون جنون.

فلتمتحنّي ياسيد الشمس والريح والقمر

واسقني مايملؤني من الماء الحميم .

وفي حفرة الوقت قلت: ما النهاية؟

الشمس تحرق إبطى وتبدد دغل الامان ولايبقى امامها جنون ولا عقل.

وقمر الليل مخفى في ثقوب السماء.

قلت: إن كنت تملك قدرى، فقد تملكت قدرتي.

وحليت أذني بقرط محار فيه هسيس عشق الموج للموج.

وما تكون إلا صيحة واحدة فاذا هم جميعاً لدى السيد البحر محضرون .

وكل شيء سوى العشق ، ليس إلا معاناة الخلق للنزع ، حتى لو كان ارتشافاً للسُكْر.

وما معاناة النزع الا اتجاه الخلق صوب الموت من غير أن يكونوا قد اغترفوا بأيديهم من ماء الحياة.

والناس تخاف نزع الموت، ويعتريهم مائة شك في ماء الحياة .

قلت : انا اخاف الموت ولا اشك في ماء الحياة. ولا اغفو الليل

فإنني إن غفوت ضاع قمر العمر، ذلك الذى لا يعتريه خسوف او محاق.

ولتحرقي ياشمس إبطي، فتحت جلدى عوالم لاتحد.
قلت: لن أنام، ولن أحترق
إن ماء الحياة لقرين للظلام
وإن النار لخصم عنيد لوجودي الترابي
فيا نار نفسي لاتتناقصى
واضيئى أركان الكون
واشتعلي في جمر العيون
وازدادى عنادا، وتلقى المدد من اللانهاية
في حفرة الوقت هاجمني أسد الحيرة، فلم أعد أميّز أهل العشق من أهل الضغائن.
وتملكنى الغضب
وفتر في يدى سيف الاخلاص في العمل
وبدا ماء الحياة كبارق لاح ثم إحتجب
قلت حفرة الوقت فبر وانا منعبة فلأنم الآن في الكهف يوماً أو بعض يوم، أو سبعة آلاف عام.
وسّدت رأسي صخرة تدمى، ومددت أعضاء الجسد، وفوقى رداء ثقوب السماء، يتسرب الحلم منها والأرض خلاء.
وحينما أغمضت عيني تفتح باب القلب
قلت: أيها القلب، ما الذي شاهدت أعلى من الكون والمكان؟
وأين مني سحاب موسى في التية يمطر مائدة وخبزاً مالهما من شبيه، وظلّ ذاك العطاء أربعين عاماً دون إنقطاع؟
وكيف يمزق سيف الحلم أسد الحيرة والطامعين الفاترين؟
وكيف يغمر ماء الحياة تحاريق أرضنا في زمن شحيح؟
أقول هذا أنا التي رأيت ثلاثة أقمار مجتمعة
قمر الزمان العالى الذي هوى
وقمر حفرة الوقت
وقمر بلاد الطين والضغينة
وأعين الأقمار الثلاثة مفتوحة وآذانها مرهفة
وكلها متربصة بك
ياسيد الآتى
هاربة منى
أنا التي كنت لا أشك في عصف الريح
ولا أشك في ماء الزلزلة
أصبحت الآن أجرى في ظنى ولا أتجاوز فتحتى أنفى
والأنف التي أرى لم تعد شامخة
وعزمك أيها القلب يلين
وأنت ياسيد الآتي تفيض نورا من غير قول
لكنك لو تنطق لسارع إليك المتعبون الحيارى
وإذ ذاك يصبحون في مأمن من الضياع والذهول

فصوت السيد الآتي - لا محالة - غالب صوت غول الأقمار الثلاثة
وإذ كنت في حيرتي وذهولي سمعت صوتا مني إليّ حرك في حنين الجنين قال:
الفكرة جنين الحلم
والحلم شمس لها جسد وروح
قلت: فمن أي السبل تشرق شمس جنين الحنين؟
السبل خفية والجسم عود ذابل قد فارقه روح الروح.
قال الصوت: طريق سر النار تسري في عروق الذهب
وتجعل الحجر ياقوتا تاجج
والطريق الذى يحدث نضج الثمر
والطريق الذي يتفصد عرقا للحصاد
والطريق الذي يهب البذرة قلبا ينبض تحمله الريح
والقلب يصير ملتمع الجناح
طريق المليك، سيد الآتي، وابن أسرار البذر والثمر.
وكانت حفرة الوقت تضيق
ولم أكن أعرف، أكان القبر يضويني أم يلفظني؟
وهل كان السيد الآتي - حقا - يشير؟
قال الصوت: أنا جسد الحلم ولست عودا ذابلا يقصفه الوقت.

أنا جبل من عشق وشم ولمس وذوب
فكيف تقتلع الجبال ريح معاكسة؟
وإذا كان لريح اليأس ولريح الخوف ولريح الموت من سلطان فها أنذا أمسك الزمام.
وسأقيد الريح بسيطرة اللجام وأطلق الحواس
وأجاسد الأفكار والأرض والسماء.
وسأغدو بستان عرق الحصاد مع إنى من تراب
ولى جناح وإن كنت لا أطير، فإنني أبصر المجال
و إن كنت لا أدور فإنني أعرف المدار
والشمس غرتى وقمر الحلم في جبيني دليل.
قلت: الآن أخرج من حفرة الوقت
وأخرج من عصيان اليأس والخوف، وأغادر إثم الموت لكنه عصيان وإثم خير من كل طاعة
وها أنذا أذرع الأرض والسماء في لحظة
والسيد الآتي يقول:
ألا فلتدخلي
لقد فتحت باب القلب من أجلك
وفي القلب كلام
ألا فلتسمعي
لغتى.

قصة قصيرة

الافعى

بديعة امين

تلمست اصابعه قطعة القماش .. كانت ، لفرط ما تعاملت مع كل انواع الاقمشة ، قد اعتادت ان تميز ، دون ان تنظر ، حتى اتجاه السدى من اللحمة .. لكنها لم تستطع الان ، وحتى بمساعدة العين وشمس الظهيرة الصيفية ، ان تميز شيئاً مما كانت تتحسسه . كل ما استطاعت ان تميزه ان القماش كان ناعماً الى درجة مذهلة وانه كان سميكاً الى درجة لا يتصورها عقل . بل انه كان سميكاً الى درجة قد لا يمر معها تحت إبرة الماكنة . ومع ذلك فانه كان يبدو رقيقاً الى درجة ان المرء يخشى عليه لو مسته نسمة الصباح ، لو ان العين ابتعدت عنه بضعة سنتمترات فقط .

اختلس نظرة سريعة الى وجه زبونه الذي كان يتطلع باعجاب في تينك اليدين الماهرتين وهما تتحسسان قماش بدلته الجديدة . ماذا سيقول له .. ايعتذر لعجزه عن القيام بخياطة البدلة وهو الزبون الذي اعتاد ان يخيط له كل ملابسه منذ سنين لا يتذكر متى كانت اولاها ! أيقول له ان هذه المادة لا يمكن ادخالها تحت ابرة الماكنة .. وإنها تنزلق تحت الاصابع كما لو كانت قطرة زئبق ! اذن .. اين فنه وهو أشهر خياط في المدينة كلها ! ماذا .. ماذا يقول له ؟ ! كيف له ان يخرج من هذا المأزق ؟ ! وقبل ان يفلح في ايجاد ما يقوله للرجل ، بادره هذا :

ـ حسناً .. هل من الضروري أخذ مقاسات جديدة لي ام ان مقاساتي القديمة ما تزال صالحة ؟

ابتسم الخياط ابتسامة خفيفة لاح من خللها ما يشبه الاعتذار وهو يقول :

ـ يبدو انك قد ازددت هزالاً ..

ـ بالعكس .. اظن انني قد ازددت سمنة ..

ـ ها .. لا ادري .. ربما .. ربما ..

وسرعان ما ندم الخياط على ما قاله . اذ انه لاشك ان هذا يعني الموافقة على قيامه بخياطة البدلة . الا ان المخاوف تزيح عن الذهن احياناً ما ينتابه من تبلد مؤقت بسبب ظروف طارئة . اجل .. لقد وجد الطريق للخروج من هذا المأزق ..

ـ ولكن ما عساك ان تفعل بمثل هذا القماش ؟ لا اظن انك تنوي تحويله الى بدلة .. انه سميك .. سميك الى درجة غير معقولة . أظن ان قماشاً كهذا لا يمكن ان يلبس حتى في المنطقة القطبية . وكما تعلم فالطقس عندنا ليس على درجة من البرودة تستدعي ارتداء بدلة بمثل هذا السمك .. اضف الى هذا ان لونه الاسود ...

وقاطعه الرجل :

ـ اجل .. اجل .. أو .. ربما كان الامر كذلك .. ولكن الا تستشعر ملمسه الناعم .. وهذا البريق الخافت الذي يبدو وكأنه يطفو على صفحته ..

ـ صحيح .. صحيح .. ولكنه سميك .. سميك الى درجة غير اعتيادية بالنسبة لاقمشة الملابس . قل لي كم مضى من السنين وانت زبون لي ، وانا اخيط لك ملابسي ؟

ـ لا اتذكر .. ولكن لابد انها سنوات عديدة .

ـ حسناً .. هل تتذكر ان كنت قد رأيت قطعة قماش واحدة من اقمشة الزبائن المكدسة لدي ، طيلة كل السنوات التي مضت ، ما كان بمثل سمك هذه القطعة .. بل وحتى ما كان بمثل نصف سمك هذه القطعة .. بل وحتى ربع سمكها او ...

وهنا قاطعه الرجل ثانية وهو يضع على وجهه ابتسامة يظللها شيء من الخبث .

ـ يبدو انك ستتلو على كل انصاف الانصاف وارباع الارباع حتى تصل نقطة التلاشي ..

وضحك الخياط وهو يقول :

ـ لا .. لست أقصد هذا . ولكن سمك قطعة قماشك هذا غريب .. بل انه ، في الواقع ، مذهل .. مذهل ..

وانتابه احساس من تضغط على صدره قبضة حديد هائلة . لقد اعيد الى المأزق من جديد .. كيف ستخرج منه هذه المرة .. هل يعتذر ، بصورة صريحة وواضحة ، عن قبول خياطة هذه القطعة ؟ هل يقول انه لا يستطيع خياطتها لان إبرة الماكنة لن تنسحب منها ان هي ولجتها ؟ الا يعرض هذا سمعته الى الاهتزاز وهو الذي تنظر المدينة كلها اليه على انه استاذ الخياطين ؟ ! وماذا سيقول عنه الصبي العامل الذي كان يقول له دوماً : «استاذي .. لو انك قمت بخياطة «جنفاص» لحولته الى حرير» فيمتلكه احساس بالزهو والخيلاء حين تطرق مسامعه هذه العبارة . وكاد ان

يغرق في دوامة من الاسئلة : كيف ؟ الا ؟ ماذا ؟ ! حين انتبه الى صوت الزبون :

ـ اجل .. انها حقا سميكة بصورة غير اعتيادية .. ولهذا السبب بالذات اخترتها . فسمكها يقي من وهج الشمس ومن برودة الشتاء .. والنسيج مصنوع بطريقة خاصة عالية التقنية ، ومن مواد شديدة التميز والخصوصية . فهو مكون من اربع طبقات متلاحمة ببعضها بصورة لا يمكن ان تستبين معها اية حدود فاصلة .. والخارجية منها هي التي تمنح القماش هذا البريق المرهف .. اما الطبقتان الوسطيتان فانهما تسمحان بتسرب العرق الى الفضاء الخارجي كما انهما قادرتان على امتصاص الصدمات ومنع التذبذب والارتجاج . اما الطبقة الرابعة ، او الطبقة السفلى .. فانها بحق درة الدرر ! تصور .. انها تمنح لابس البدلة احساساً بالبرودة والارتياح صيفاً ، وبالدفء والمرح شتاءً ! ببساطة واختصار فان بالامكان ان تسمي هذا القماش «قماش السعادة السماوية» !!

كان الخياط يستمع بذهول ظاهر الى زبونه .. كان فمه مفتوحا بصورة غير مألوفة .. فيما راح حاجباه يرتفعان الى اقصى ما تتيحه لهما قابلية الجلد على التقلص والانبساط ، لينحسرا من ثم عائدين الى موضعيهما الطبيعين ليعودا فيقتربان من بعضهما ، فينكمش الجلد الذي يعلو جسر الانف للحظة ، ثم ينفرجا من جديد ، وهكذا دواليك بايقاع كما تمليه عملية وصف قطعة القماش . وحين انتهى الرجل من كلامه ، قال الخياط وقد علت وجهه ابتسامة باهتة تفضح احساساً باطنياً بالعجز :

ـ ولكنك لا تعني انك ستلبس البدلة ، بعد خياطتها ، صيفاً وشتاءً !

وهنا قال الرجل بمرح غامر :

ـ أجل .. اجل .. وهذا تماماً ما جعلني احب هذا القماش وابادر الى شرائه . ثم هناك ميزة مغرية اخرى .. الا ترى ان القماش ـ برغم سمكه ، شفاف ، واهم شيء في هذا انك لا تستطيع ان ترى خلاله اي شيء ، حتى لو وضعت اضواء كاشفة خلفه ، فان من غير الممكن ان ترى تلك الاضواء . والشيء الوحيد الذي يسمح بذلك هو ان تفتح فيه خرقاً او ثغرة ..

لم يحاول الخياط ، هذه المرة ، ان يخترق طوق الحصار ليس لعجزه عن خياطة مثل هذا القماش ، وانما وقبل كل شيء ، من اجل سمعته . لكنه كان يشعر ببؤس حقيقي وهو يقول :

ـ حسناً .. حسناً .. لكنني لا استطيع تحديد موعد تجربة البدلة قبل اسبوعين او ثلاثة اسابيع في القليل اذ لدي اعمال كثيرة عليَّ ان انجزها قبل الشروع بأعمال جديدة .

ووافق الرجل دون نقاش . فالمهم ان يقوم هذا الخياط الشهير بخياطتها .. وليس مهماً ان تأخر ذلك بعض الوقت .

***

كانت المشكلة التي تنتظر الخياط اكبر مما كان يتصور . لقد بذل جهداً لا يتصوره عقل من اجل ادخال القماش تحت ابرة الماكنة دون جدوى . واضطر في نهاية الامر ان يستشير جاره صانع الاحذية .. فهذا يقوم احياناً بخياطة مواد سميكة . عبثاً حاول صانع الاحذية ان يحل المشكلة . لقد جرب كل المكائن المتوفرة لديه والتي يصلح كل منها لمعالجة نوع معين من الجلد يختلف عن سواه من ناحية سُمكه او صلابته او خشونته او ورقته .. الا ان محاولاته كلها انتهت بالفشل .

كان العرق يتصبب من جبهتيهما وهما يحاولان ادخال القماش تحت ابرة هذه الماكنة او تلك . وحتى حينما كانا ينجحان في ذلك ، فان الابرة لا تستطيع اختراقه . ولو استطاعت ابرة اخرى ان تنغرز في القماش فانها لا تستطيع الخروج منه .. وثمة ابرة ثالثة لو استطاعت ان تخترق القماش ، لو استطاعت ان تنسحب منه ، فان الخيط الذي يمر بثقب الابرة لا يلتقي بالخيط القادم من المكوك ، ويظل كل منهما يسير فوق وجه واحد من القماش بعيدا عن الآخر .. وثمة ماكنة رابعة لو استطاعت ادخال القماش تحت ابرتها ، فإنه سرعان ما ينزلق مع أول دورة تدورها العجلة ! وهكذا .. حتى وصلا نقطة اليأس الكلي .

جلس الرجلان بعيدا عن المكائن ، وتركا قطعة القماش ترقد على منضدة راح صانع الاحذية يجفف العرق الذي تصبب من جبهته بينما انطلق الخياط يضرب يداً بأخرى وهو يحدق في الارض لا على شيء معين . ما الذي سيفعله .. ما الذي سيقوله الزبون القديم الذي لا يستطيع التخلي عنه . ماذا ستقول المدينة عنه غداً .. لقد شاخ وهرم .. ولم يعد قادراً على ان يخيط حتى ابسط الاقمشة ! ان احداً منهم لن يستطيع تصور مثل هذا القماش .. سيتقلص عدد الزبائن .. ومع هذا التقلص تتناقص الموارد . وفيما كان يدور في لجة افكاره إخترق اذنيه صوت صديقه صانع الاحذية مثل الرصاص وهو يسأله :

ـ والان .. ماذا ستفعل ؟

رفع رأسه ببطء .. ضيَّق ما بين اجفانه .. ركز نظرته على صديقه برهة ، ثم قال بحيرة بادية :

ـ لا ادري .. لا ادري . يجب ان افكر من جديد .

ـ اسمع .. دعنا نجرب طريقة اخرى غير الخياطة وغير الماكنة ..

ارتسمت على شفتي الخياط ابتسامة تنضح مرارة وهو يقول :

ـ وهل هناك اية طريقة اخرى ؟

ـ أجل .. اجل ... لنقم بـ ...

وقبل ان يتم صانع الاحذية كلامه تدخل الصبي العامل قائلا بمرح :

ـ استاذي .. دعنا نلصقها بالصمغ او السيكوتين ..

ابتسم الخياط ساخرا دون ان ينبس ببنت شفة ، فيما عقب صانع الاحذية قائلا :

ـ والله هذا ما كنت اريد قوله . اننا لن نخسر شيئاً . ان نجحت الطريقة ، فاننا نكون قد انتصرنا على اكبر عقبة . وان فشلت ، فاننا لن نخسر شيئاً .

تامل الخياط الاقتراح برهة .. «انها السبيل الوحيد اذن .. اما اللصق او الخياطة .. وطالما كانت الخياطة مستحيلة .. لنجرب حظنا مع الصمغ ..» وكانت النتيجة مدهشة . لقد التحمت قطعة القماش ببعضها التحاماً عجيباً .. حتى ان المرء لا يستطيع ان يميز الخط الفاصل بين اية قطعتين متجاورتين في البدلة . وحين انتهت العملية كلها ، كانت النتيجة باهرة حقا .. كانت هناك بدلة رائعة .

وحين ألبسها لدمية الخياطة ، كان كل جزء فيها يوحي بالجلال والفخامة اضافة الى ما فيها من إيحاء بالاناقة ، بالرغم من ان الدمية كانت بلا رأس . عند هذا فقط ادرك الخياط سر اصرار الرجل على خياطة هذا القماش : «الحق معه .. لكنه لو كان يعلم اية مشقة سبب لي ذلك .»

***

كانت البدلة موضع اعجاب وذهول كل زبائنه . كان الجميع يتلمسونها بحذر غريزي .. يدورون حولها ويتطلعون فيها بعيون تفضح نهماً سرياً وهي تمتص ذلك الوميض المبهم ، الامر الذي يبدو وكأنه يطفو على صفحة البدلة التي ما ان يقترب الناظر منها ليرتشف مزيدا من ذلك الوميض ، حتى يتلاشى هذا وكأنه السحر ليغور بين خلايا النسيج السحري مخلفاً وراءه سواداً قطيفياً . كان الخياط يتمنى لو ان صاحبها لن يأتي لاخذها ، لتكون اعلاناً مادياً وشاهداً حياً على ابداعه وبراعته .. «ولكن لا بأس ، حتى لو جاء لاخذها ، سالتقط لها ، قبل التسليم ، صورا ملونة .. وسانشرها في كل الجرائد والمجلات .. والتلفزيون ايضا» . واستقدم الخياط اشهر مصور فوتوغرافي في المدينة وطلب اليه ان يصور البدلة في لقطات متعددة ، ومن جميع جوانبها من مسافات متباينة للاعلان عن مهارته . وصورها المصور بعد ان تلاعب بالاضاءة ، وسقوط الضوء وزاوية انبعاثه كما لم يفعل اي مصور فوتوغرافي من قبل ، حتى بدا المشهد بعد اعداده للتصوير ، وكانه سمفونية ظل وضوء في واحدة من لوحات رامبرانت . كان المصور يشعر بسعادة لا نهائية وهو يغادر حانوت الخياط . غير ان صدمة مروعة كانت في انتظاره حين انتهى من عملية تحميض الفلم اذ لم تكن توجد هناك اية صورة .. مجرد فراغ رمادي ..

تامل المصور الفراغ الرمادي بذهول .. لكنه لم يدع ما حدث يثبط عزيمته . فقرر ان يخرج نسخاً اخرى من الصور الموجبة ، اذ ربما كان قد حصل خلل ما في المحلول الكيمياوي . لكن النتيجة هذه المرة كانت صاعقة حقا .. فقد جاءت جميع النسخ مثل الاولى تماما .. فراغ رمادي .. راح المصور يفكر .. ما الذي حصل .. طيلة السنوات التي عشتها وانا اصور ـ وهي سنوات عديدة ـ لم يقع مثل هذا الامر .. واثناء التصوير كانت كل مستلزمات الصورة الناجحة في اعلى درجة من الاتقان والدقة : الاضاءة .. المسافة .. زاوية الالتقاط .. فما الذي حدث ! ساحاول مرة اخرى .. لابد ان اجرب ثانية .

وحين دخل المصور مشغل الخياط ، اندفع هذا اليه مستبشرا وهو يمد يده بحماس كي ليتسلم الصور .. غير ان المصور اخبره بأنه ربما حدث خطأ فني صغير .. ولذا فانه سيقوم بتصوير فلم كامل لهذه البدلة العجيبة ، مع بذل جهود اكبر وأكثر دقة وعناية لاخراج الصور هذه المرة بشكل ناجح ودقيق .

كانت الصدمة هذه المرة اشد من سابقتها حين أخرج المصور الفيلم من حوض التحميض .. اذ لم تكن توجد هناك اية صورة للبدلة .. وانما رأس أفعى ينتصب عند رقبة الدمية التي كانت ترتدي البدلة ... لطم المصور على رأسه دون وعي وهرع الى مشغل الخياط حاملا الفيلم وهو يصيح باعلى صوته حين هب الخياط لاستقباله :

ـ الافعى .. رأس الافعى .. الدمية .. الافعى .. الدمية ! انظر .. انظر .. لا ادري ماذا حدث .. ومن اين جاءت الافعى !

ومد الصور اليه بيد ترتجف رعباً .. تطلع الخياط في الصور وقد هزت الصدمة اعمق اعماقه ..

- ماذا .. ما هذا .. ماذا فعلت بربك .. وما شاني انا بهذه الافعى ؟ واين صورة البدلة ؟ !

- انها بيدك .. انها هي .. هي .. هذه الافعى !

ظن الخياط ان لوثة قد اصابت المصور حين اندفع هذا بجزع الى البدلة ليتاكد من انها كانت هناك حقاً .. وما ان صار قريباً منها حتى بدا وكان صاعقة قد سقطت على راسه اذ راح يصرخ بفزع وهو يشير الى البدلة :

- انها هي .. انها هناك .. انظروا .. انظروا .. انها هناك !

- ما هي ! سال الخياط بذهول والتفت الى البدلة ..

كانت البدلة تنتصب فوق جسد الدمية بمهابة آسرة .. وعلى الجدار الذي خلفها كانت هناك صورة افعى اختفى جسمها وراء البدلة ولم يكن يبدو منها غير راسها عند الخط المنحني الذي يحدد الحافة العليا للياقة . التفت الخياط بحدة مشيحا بوجهه عن الصورة وهو يصرخ باعلى صوته :

- من الصق هذه الصورة هنا ؟

- وجاءه صوت الصبي العامل بشيء من التردد :

- استاذي .. انـ .. انا .. لقد اعجبتني .. انها جميلة .. انا فعلت ذلك .

باخيموف / جيكوسلوفاكيا

ايلول ١٩٨٠

دراسة

ظواهر لغوية ونحوية عند بعض شعرائنا المعاصرين

د. نعمة رحيم العزاوي

مما يلفت النظر حقا ان اللغويين المعاصرين لايهبون للادب الحديث : شعره ونثره ، مايستحق من تأمل ، وما ينبغي له من رصد ومتابعة ، وانما صدفوا عنه صدوف اليائس من نقائه ، وتجاهلوا مايزخر به من ظواهر لاتقرها العربية الفصيحة ، ولا يرضى عنها المعهود من نظمها وقوانينها .

ولم يتجاهل هؤلاء اللغويين مااسفر عنه الادب الحديث من ظواهر لغوية حسب ، وانما اعرضوا عما حفل به هذا الادب من ظواهر يزعم المنشئون انها جمالية او بلاغية ، وما هي بذاك عند الناقد المستنير .

ان هذا التجاهل المركب ، جعل لغة الادب الحديث ميدانا بكرا ، ينتظر من يقترب منه ، او ينفذ اليه ، فيميز غثه من سمينه ، ويكشف عما ندَّ منه ، عن نظام العربية الاصيل ، وخالف حقائقها الموروثة .

ومن هنا ظلت لغة الادب الحديث بعيدة عن تناول اللغويين والنقاد ، وظل اكثر هؤلاء يدورون في فلك اللغة القديمة ، لايملون درسها وتدريسها ، ولا يأبهون لما حولهم من ظواهر تقتضيهم ان يقفوا عندها ، ويحرصوا على تسجيلها ، ثم دراسة ماتفارق به هذه الظواهر حقائق اللغة ونظامها .

ويبدو ان لعزوف اللغويين والنقاد عن لغة الادب الحديث اسبابا كثيرة ، اهمها كثرة مافي هذه اللغة من انحراف عن المثالي من قواعد العربية وقوانين البلاغة ، وقد حدت هذه الظاهرة عن يأس اللغويين من تقويم نتاج المحدثين ، وتصفيته مما شابه من اخطاء ، او لحق به من زيغ وانحراف .

ومن هذه الاسباب ان النقاد اللغويين الفوا الادب القديم ، وطبعوا على حب لغته ، وهم لذلك ينفرون من طريقة المحدثين في تصريف اللغة ، ويتجافون عن اساليبهم في التعبير ، وهذه شنشنة قديمة تتكرر في كل عصر ، وظاهرة ازلية تبرز في كل جيل .

ولعل من اسباب صدوف النقاد اللغويين عن لغة الادب الحديث ما يستشعره بعضهم من ترفع عن قراءة هذا الادب ، واستطالة على منتجيه ، بل ان هؤلاء يرون ان قراءة الادب الحديث نافلة لايتسع لها وقتهم ، ولا تسمح بادائها كثرة اعمالهم .

وقد بدأت بعض هذه المادة اللغوية الجديدة تلقى في رحاب الدرس على انها مادة معترف بها ، او لغة موثوق بفصاحة قائليها ، وصارت توضع لها قواعد ، او يستدرك بها على المادة اللغوية القديمة .

وآية ذلك اني وقفت على دراسة لغوية يعتزم صاحبها تقديمها الى جامعة انكليزية ، بعد ان اقامها على منشورات ادبية وعلمية ، ندت عن عين الرقيب اللغوي ، ولم يوثّقها عالم يعتد برأيه ، او يركن الى سلامة لغته .

وحين اخبرت هذا الدارس بان ما انتهى اليه من قوانين لغوية تنكرها العربية الفصيحة ، ويأباها اللغويين الموثوق بآرائهم ، قال ان المادة اللغوية التي استند اليها منشورة باشراف جامعات علمية او جهات رسمية ، وهي لذلك في نظر اساتذته هناك مادة تصلح لان يقام عليها درس ، او تستنبط منها قوانين .

لقد قرأت دواوين اربعة شعراء عراقيين هم رشدي العامل وزاهر الجيزاني وغزاي درع الطائي وخزعل الماجدي ، وهذه الدواوين هي (هجرة الالوان) للاول وقد صدر عام ١٩٨٣ و (من اجل توضيح التباس القصد) للثاني وقد صدر عام ١٩٨١ و (القرى تنتظر القمر) للثالث وقد صدر عام ١٩٨٤ و (اناشيد



■ رشدي العامل

اسرافيل) للرابع وقد صدر عام ١٩٨٤ ايضا .

ووقفت في هذه الدواوين على ظواهر لغوية ونحوية كثيرة تستحق الاهتمام ، وتستدعي التنبيه عليها ، ليتحاماها هؤلاء الشعراء ، ويتنكبها من ينظر في نتاجهم . وسأحاول في هذا المقال تفصيل الحديث عنها ، والاشارة الى مايقابلها من فصيح هو اولى بالاستعمال ، واجدر بالا يخالف .

اولا : الظواهر اللغوية :

ويمكن تصنيف هذه الظواهر الى ما يأتي :

١ ـ الصيغ

لقد وردت في الدواوين الاربعة صيغ خاطئة منها :

● **احتار :**

استعمل الشاعر زاهر الجيزاني هذا الفعل فقال في ص ٢٣ :

(احتار ياقدر الذي اغوته في تلك البلاد نجيمة ...) ، وقد كرر ذلك في ص ١٢٧ . والصواب ان يقال : (احار ...)

● **مرخيّ :**

استعمل الشاعر رشدي العامل هذه الصيغة فقال في ص ١٢٩ :

(وكان القرط على كفي مَرخِيًّا) . والصواب (مُرْخَى) لان الفعل (ارخى) مثل (اعطى) الذي يكون اسم المفعول منه (مُعْطَى) وليس (معطيًا) . وقد كرر الشاعر هذا الاستعمال في مواضع اخرى من ديوانه .

● **أقبية :**

استعمل الشاعر رشدي العامل هذا الجمع (قبو) فقال في ص ٩٥ : (في أقبية الحزن) ، وهو خطأ شائع صوابه (اقباء) مثل (بَهْو) و (أبهاء) .

● **تسوح :**

استعمل الشاعر رشدي العامل هذه الصيغة فقال في ص ٣٤ :

(تسوح العينان الى الشارع) وهو خطأ قاسه الشاعر على (سَوّاح) وصوابه (تسيح) و (سُيّاح) .

● **حكايا :**

استعمل الشاعر رشدي العامل هذه الصيغة فقال في ص ١٤٩ :

(قلنا حكايا الظهيرة) والصواب (حكايات).

● **داهمك :**

استعمل الشاعر رشدي العامل هذه الصيغة فقال في ص ١٧١)

(اصبغ شعرك لو داهمك العمر الزاحف بالحنّاء) ، والصواب (دهمك) ، فليس الموضع موضع مشاركة ، لان العمر وحده هو الذي يدهم .

● **طلّ :**

استعمل الشاعر رشدي العامل هذه الصيغة فقال في ص ٢١٦)

(لو طلّ فجر وأنار نهار) والصواب (أطلّ) .

● **توارَثْتُه :**

استعمل الشاعر زاهر الجيزاني هذه الصيغة فقال في ص ٥٤ :

(ياحجري الذي توارثتُه عاماً فعاماً) ، والصواب (ورثته) فليس الموضع موضع مشاركة لان الفعل مسند الى الواحد ، ولكن يقال (توارثه زيد وعمرو) او (توارثناه) لان الفاعل غير الواحد .

● **الغالق :**

استعمل الشاعر زاهر الجيزاني هذه الصيغة فقال في ص ١١٢ :

(ايها الحجر المتماسك الغالق ... أبراجك) ، والصواب (المُغْلِق) ، لانه اسم فاعل من (أغلق) . ورحم الله الشاعر القديم ، الذي كان يفخر بنقاء لغته فيقول :

ولا أقول لقدر القوم قد غليت ولا أقول لباب الدار مغلوق

● **طموحة وغير :**

استعمل الشاعر زاهر الجيزانيّ كلمة (طموحة) وكلمة (غير) معرفة بـ

(ال) فقال في هامش ص ٤٧ (وتظل هذه القصيدة تعتمد على تطويع بحر الطويل (كذا) لشكل القصيدة الحرة ، وتظل تجربة طموحة لاستثمار ايقاع الابحر الصعبة الغير مستعملة في

القصيدة الحرة) . والصواب (تظل تجربة طموحا) و(الابحر الصعبة غير المستعملة) .

● حنّى :

استعمل الشاعر خزعل الماجديّ هذه الصيغة فقال في ص ١٥ :

(وحنّى نرجسا) ، والصواب (وحنّأ نرجسا) لان الفعل مهموز ، والهمزة فيه اصلية ، كما ان تسهيلها قد يصرف دلالته الى (حنّى) ، وهو مضعّف (حَنَى) بمعنى (ثَنَى) .

● انهكها :

استعمل الشاعر الماجديّ هذه الصيغة فقال في ص ١٦ (وانهكها العويل) ، والصواب (ونَهَكها) .

● الأيادي :

استعمل الشاعر الماجديّ هذه الصيغة فقال في ص ١٩ : (تتويج الأيادي) والصواب (الأيدي) لأن الأولى تقال للنعم .

● أقاح وأقاحيّ :

استعمل الشاعر الماجدي صيغة (اقاحي) فقال في ص ٢٧ : (على غصن اقاحي الفجر) . وفي اللغة (أقاح) و (اقاحيّ) مشددة الياء .

● ناهد :

استعمل الشاعر الماجديّ هذه الصيغة في ص ٤٣ : (هو ذا دمي ... عذب يضرّج ناهدي) والصواب (نهدي) .

● ترتاح :

استعمل الشاعر الماجديّ هذه الصيغة فقال في ص ٩٧ : (وترتاح على نحري نصالي) والصواب (وتستريح على ...) .

● مصائر :

استعمل الشاعر الماجدي هذه الصيغة فقال في ص (... واشتباك مصائر) ، والصواب (مصاير) .

● حارقة :

استعمل الشاعر الماجديّ هذه الصيغة فقال في ص ٢١٧ (بالجمرات حارقة) والصواب (مُحرقة) .

٢ ـ الدلالة :

وقد استعمل الشعراء الأربعة المنوه بهم الفاظا كثيرة في غير ماوضعت لها من معان ، من غير مسوغ فنيّ ، او داع لغويّ ، من ذلك :

● جاس :

استعمل الشاعر رشدي العامل الفعل (جاس) في غير معناه



■ زاهر الجيزاني

المعجميّ ، فقال في ص ١٥ : (أجوس الطرقات المهجورة) ، والاصل في هذا الفعل ان يعبر عن تخلل المكان في وقت الشدة من حرب وغارة وغيرهما .

● الوثير :

استعمل الشاعر رشدي العامل هذه الكلمة فقال في ص ٧٣ (جميلة ثيابك الوثيرة) ، والمعروف ان هذه الكلمة تقال لما يغطي ظهر المركوب من قماش او لما يجلس عليه .

● لن :

استعمل الشاعر رشدي العامل هذه الكلمة فقال في ص ٧٩ (لن ارتحل الآن) ، والمعروف ان (لن) تنفي المستقبل ، واما نفي الحال فيعبر عنه بـ (ما) ، ولذا كان الصواب ان يقول (ما ارتحل الآن) .

● مشكاة :

استعمل الشاعر زاهر الجيزانيّ هذه الكلمة بمعنى (مصباح) فقال في ص ١٨ : (لماذا الفراشات تعشق انوار مشكاتنا وتموت ؟) . وكرر استعمال هذه الكلمة بهذا المعنى في ص ٤١ . والمعروف ان (المشكاه) ليست المصباح ، وانما هي كوة ليست بنافذة .

● شاسع :

استعمل الشاعر زاهر الجيزانيّ كلمة (شاسع) وصفا للغصن ، فقال في ص ٣٥ : (غصن شاسع كفلاة) ، و (شاسع) تعني البعيد .

● قضم :

استعمل الشاعر غزاي درع الطائي هذا الفعل في غير ماكان يستعمل له من معنى فقال في ص ١٩ (فقف ايها الموت عند حدودك ... واقضم لسانك) . و(القضم) يقال للاشياء الصلبة ، اما (الخضم) فللاشياء الرطبة ، ورحم الله ذلك الاعرابي الذي قال لاحد الولاة : (تخضمون ونقضم والموعد الله) .



■ خزعل الماجدي

٣ - العامية :

وتبرز في الدواوين الاربعة ظاهرة لغوية اخرى هي زحف العامية على اساليب الشعراء ، حتى تستحيل هذه الاساليب في الاغلب الاعم الى لغة قريبة من النثر العادي . ولا اريد ان اناقش هنا مسألة زحف العامية على لغة الشعر والنثر ، فتلك مسألة دار عليها نقد كثير ، وانقسم النقاد ازاءها على فريقين : الاول يرتضي هذه الظاهرة ، ويرى في العامية احيانا وسيلة لاداء بعض الافكار ، او للتعبير عن بعض التجارب التي لاتنهض الفصيحة في التعبير عنها . والثاني يرفضها ، ولا يرى لها اي مسوّغ فنيّ .

ومن هذه الظاهرة قول الشاعر رشدي العامل في ص ٣٣ (اشعلت الضوء) وقوله في ص ٦١ (وذُب الليل لي وسادة) وقوله (والضحك تدحرجه النسوان) وقوله في ص ١١٠ (اترك كأسي للنصف) وقوله في ص ١٤٨ (ينام الصغار ويصحون) .

ومنها قول الشاعر زاهر الجيزانيّ في ص ١٣ (يكفي تحب لمرة) وقوله في ص ٢٦ (كف كثرتنا تعيد الشرشف) وقوله في ص ١١٩ (لقد فعلت مافيه الكفاية) ، وقوله في ص ٩٨ (والسفن الخائسة الالواح) . ولا يخفى ما في هذه التعبيرات من عامية او نثرية لاتليق بلغة الشعر .

ومنها قول الشاعر غزاي درع في ص٥ (عيني عليك ايها العراق) وقوله في ص ٨ (أموت عليها) وقوله في ص ٢٣ (الله عليك مرّ بسيدة المعقل) ، وهو هنا يستعمل صيغة عامية من صيغ التحليف .

ومنها قول الشاعر خزعل الماجدي في ص ٤٣ (فتك في حجراتي ماء . وقوله في ص ١٤٩ (واشمّ من نير نجتي ذَهباً) وفي الفصيح (أُتْرُجّة) وقوله في ص ١٩٣ (واشتموا خزامى البيد ..) .

٤ - اغلاط الرسم :

ووقعت في اكثر الدواوين الاربعة اخطاء في الرسم ، واذا تجاوزنا من هذه الاخطاء مايمكن ان يكون سببه الطبع ، فان الأخطاء الآتية لايمكن عزوها الا الى الشعراء انفسهم .

فمن اخطاء الرسم في ديوان رشدي العامل كلمة (مرفأي) في ص ٣٩ والصواب مرفئي وكلمة (أوقض) في ص ٦٥ ، وصوابها (أوقظ) وكلمة (المشرأب) في ص ١٥٠ ، وصوابها (المشرئب) وكلمة (ظلت) في قوله ص ١٥٩ (ظلت خطوتي دربي) والصواب (ضلت خطوتي دربي) وكلمة (تخبيء) في ص ١٧٩ ، والصواب (تخبىء) لأن ماتحت الهمزة هو حاصل له ، وليس (ياء) .

ومن اخطاء الرسم في ديوان زاهر الجيزانيّ كلمة (الخطى) في ص ١٩ ، والصواب (الخطا) وكلمة (أأخي) في ص ٣٤ ، والصواب (أؤاخي) ، وكلمة (تأويني) في ص ٧٣ ، والصواب (تؤويني) وكلمة (رفاة) في ص ٦٠ ، والصواب (رفات) .

ومن اخطاء الرسم في ديوان الماجديّ كلمة (فابداي) في ص ٣٠ والصواب (فابدئي) و(اطفأ جمري) في ص ٤٤ ، والصواب (واطفىء جمري) و(صحى الدجى والنائمون) في ص ٥٨ ، والصواب (وصحا الدجى والنائمون) و (هيء لك ورداً) في ص ٩٨ والصواب (هيّىء) اي برسم الفعل بياءين تكون الاولى مشددة ، والثانية بلا نقطتين لانها لحمل الهمزة .

ثانيا : الظواهر النحوية :

وقد وقعت في الدواوين الاربعة ظواهر نحوية ، سأحاول تصنيفها الى ما يأتي :

١ - التعدي واللزوم :

استعمل الشاعر رشدي العامل الفعل (توهم) متعديا بالباء فقال في ص ٤٠ : (توهمت ... بأني غريب) ، والصواب حذف الباء ، وتعدية الفعل بنفسه .

واستعمل الشاعر نفسه الفعل (وهب) متعدياً لمفعولين فقال في ص ٤٠ : (وهبتُك صبري) والصواب (وهبت لك صبري) . وكرر ذلك فقال في ص ١٨١ (هبيني صوتك) والصواب (هبي لي صوتك) .

واستعمل الشاعر نفسه الفعل (همس) متعديا بنفسه في ص ١٧٤ فقال (وهمست لها شيئاً) والصواب (وهمست لها بشيء) واستعمل الشاعر رشدي العامل ايضا الفعل (أجوس)

متعديا بنفسه فقال في ص ١٥ (أجوس الطرقات المهجورة) وقال في ص ٢٢٠ (أجوس حقول الصبا) والصواب (اجوس خلال ...) .

واستعمل الشاعر زاهر الجيزانيّ الفعل (أنِس) متعديا بنفسه فقال في ص ١١ (أنست عيون الوحش ضحكته) والصواب (أنست بضحكته) .

واستعمل الجيزانيّ كذلك الفعل (عبث) متعدياً بـ (في) فقال في ص ٨٨ (يعبث في سبورة الحائط) والصواب (يعبث بسبورة الحائط) .

واستعمل الشاعر غزاي درع الفعل (قدر) متعديا بنفسه فقال في ص ٢٣ (لااقدر ان ...) والصواب (لا أقدر على أن ...) .

واستعمل الشاعر الماجديّ الفعل (احتاج) متعدياً بنفسه فقال في ص ٤١ (احتجنا تخوم الليل) والصواب (احتجنا الى تخوم الليل) .

واستعمل الماجديّ الفعل (لعب) متعدياً بـ (في) فقال في ص ٤٦ (لعبت فيه) والصواب (لعبت به) .

واستعمل الماجديّ الفعل (مصّ) متعديا بالباء فقال في ص ١٣٨ (يمص بأوردتي) والصواب (يمص اوردتي) .

٢ ـ المطابقة :

لم يطابق الشاعر رشدي العامل بين الضمير وما يعود عليه فقال في ص ٤٢ (وعيناي تناهشها العقبان) والصواب (تناهشهما) ولم يطابق كذلك بين المبتدأ والخبر في قوله في ص ١٥٤ (فنحن جَوْعَى) والصواب (فنحن جياع) .

ولم يطابق الشاعر زاهر الجيزانيّ بين الضمير وما يعود عليه فقال في ص ٨ (يداي تأخذني) والصواب (يداي تأخذاني) .

ولم يطابق الشاعر غزاي درع بين الضمير وما يعود عليه فقال في ص ٢٢ (شفتاك تغني) و (شفتاك تصلي) والصواب (تغنيان) و (تصليان) . ومن الخطأ في المطابقة قول الشاعر غزاي في ص ٣٦ (ارفعْنَ صوتكن) والصواب (ارفعن أصواتكن) .

٣ ـ الاستفهام :

ان الذي يتأمل طريقة بعض هؤلاء الشعراء الاربعة في صياغة الاستفهام ، يجد انهم وقعوا فيما يقع فيه غيرهم من اخطاء سأشير الى بعضها فيما يأتي :

حذف حرف الاستفهام على نحو مافعل رشدي العامل في



■ غزاي درع الطائي

قوله في ص ٤١ (تروحين ؟) وعلى نحو مافعل غزاي درع اذ قال في ص ٤٠ (تخون ؟) و (جبل هو أم سيد ؟) وقال في ص ٣١ (مامن احد منكم شاهد بنت الازور .. هذا الصبح ؟) .

استعمال (هل) متبوعة بكلمة (الآن) على نحو ماقال رشدي العامل في ص ٣٤ (هل يأتي الآن ؟) ، مع ان (هل تخلص المضارع للمستقبل ، فلا داعي لكلمة (الان) بعدها .

استعمال (هل) متبوعة باسم بعده فعل كقول الماجدي في ص ٣١ (هل اوردتي شاخت ؟) ، والصواب (هل شاخت اوردتي) لان (هل) عاشقة للفعل ، محبة اللصوق به .

٤ ـ الشرط :

ومن الظواهر غير السليمة استعمال (كلما) في جملة الشرط ، فالصواب في هذا التركيب الا تكرر (كلما) ، وان يأتي بعدها فعلان ماضيان ، ولكن الجيزاني يخالف هذه القاعدة فيقول في ص ٩١ (كلما هبط المساء تحملني ملفوفاً بعباءتها ...) والصواب (كلما هبط المساء حملتني ملفوفاً ...)

٥ ـ الاعراب :

ومن الظواهر النحوية ما وقفت عليه في بعض الدواوين الاربعة من اخطاء في الاعراب منها :

قول رشدي العامل في ص ٤١ (هل ينسَ السفين شراعاه) والصواب (شراعيه) الا اذا اراد ان يجعل (السفين) مفعولا به . وقوله في ص ١١٦ (كان طفلا وديعا جميل) والصواب نصب (جميل) . وقوله في ص ١٢٨ (مازال الليل طويل) والصواب نصب (طويل) . وقوله في ص (لاح جبينك مصلوب) والصواب نصب (مصلوب) .

وقول الجيزانيّ في ص ١٢ (واضيف ليلا اخراً) والصواب (آخر) لان الوزن لايستدعي ... هنا حرف الممنوع من الصرف . وقول الماجدي في ص ٢٣ (يا أجملُ اقوالي تعبت) والصواب نصب (أجمل) .

ذنوب المغني

محمد القيسي

■ ذات مساء في جرية

المُغنّي وحيدٌ يغني
والمغني وحيدْ
يذهبُ العازفونَ بعيداً
ويبقي بعيدْ
والمُغنّي أنا
وأنا لا أُريدْ
غيرَ يوم قصير ،
وأفقٍ يُطلُّ علىٰ بيتٍ أمي جديدْ

مَطرٌ في المساءِ يَسحُّ خَفيفاً
وَيُثقلُ روحي
مطرٌ لا أراه يُبلّلني في ثيابِ نزوحي
فاهْدَئي لا تنوحي
واتركي للمُغنّي مَجالاً لِيبكي ،
وَيَبعثُ فينا المَزيدْ
المغنّي وحيداً يُغني
والمغنّي وحيدْ
وأنا من جديدْ
أستعيدُ قوائمَ قتلايَ ، أحصي ، فكم
منْ شَهيدٍ ، وكمْ من فقيدْ !

يكثرُ الراقصونَ هنا
يكثرُ الراقصون ونبقى
وحيدينَ همّاً ، وحيدينَ شوقا
وحيدينَ حتى الوريدْ
والمغنّي يعيدْ

■ تشكيل

مقهىً ،
وزاويةٌ يظللها الصنوبرْ
وسطوحُ ابنيةٍ ،
وقَرميدٌ قديمْ
أثَرُ جدرانٍ مشقّقةٍ ،
وبابٌ غيرُ مقفلْ .
وعلى اليسار من الإطارْ
ظلُّ لشبّاكٍ وداژ
وخيوط أغنيةٍ تجيءُ مِنَ البعيدِ ، كما الصدىٰ

□

في الجانب الثاني من التشكيل تظهر نخلتان يتيمتانْ
ريحٌ تهبُّ خفيفةً ،
وفتىً يميلُ إلى الهدوءِ ،
فتىً تجمَّعَ وردةً ،
قطفَ الصباحَ ، وأبعد القاموسَ عن يده ، وفكَّرْ
مقهىً يُظلّلُهُ الصَنوبرْ
يمتدُّ في هذا السدى .

بعد حينٍ يُفرِّقُنا طائرٌ من حَديدْ
بعدَ حينٍ ستمسحُ جرْبَةٌ عنّا
روائحَ هذا المساءِ ، وتمسحُ طعمَ النشيدْ
يذهبُ الراقصونَ الى نومهمْ
يذهبُ العازفونَ إلى حلمِهمْ
والمُغنّي يُعيدْ
المُغنّي وحيدْ !

■ الهودج

هَودجُها الريحُ ،
وهَودجيَ الكلماتْ
مولاتي راحلةٌ في الغيمِ ،
ورُوحي في الفلواتْ
أصطادُ لها ما ينفرُ منْ أيلٍ ،
أو يسكنُ من صَبَواتْ
وأحرِّكُ أغصانَ الأشجارِ بشَجْوَى ،
ونديمي الليلُ ،
نديمي ما هُوَ آتْ
مولاتي التاجُ وحيداً في البُعدِ
فَشُكراً للأزَماتْ
مولاتي هودجُكِ الريحُ ،
وَهَودجيَ الكلماتْ .

■ الناي

ويَبكي طَويلا
ويبكي إذا غِبْتِ عنّي قليلاً
لأنّكِ في تجوبينَ هذي السُّهوبَ ،
وفي تقيمينَ ، جيلاً فجيلاً .
وفي يُنوِّرُ طَلْعُ يديكِ ويعلو
على كلِّ ثغرٍ هديلا
نَأيتِ فأينعَ في جانبيَّ ،
غَزالٌ ،
يشقُّ إليكِ السَّبيلا
يجيُ المغنّون باسمي
وأحضرُ شمساً وغيماً ،
وأحضرُ فيكِ أصيلا
وأحضرُ حبَّةَ قمحٍ على كُمِّ ثوبِكِ آناً
وآنا على غفلةٍ أرخبيلا
فيا لكِ من شَفَقٍ للأغاني
تدفّقَ موجاً على شرفتي ،
وَصَليلا
ويالي من دَمعةٍ في القرار ،
أعالجُها بالمواويل كي لا تسيلا !

■ المُغنّي

تَعِبَ المُغنّي من ربابته ، وآثرَ أنْ ينامْ
في آخرِ المنفى بلا شَفَةٍ ،
ويمحو ما تساقطَ من كلامْ
تَعبَ المُغنّي أينَ يذهبُ من أصابعه ،
إذا ما أغلقَ الشُبّاكَ ،
وارتجفَ الحمامْ
لم يبقَ منْ مقهىً لكي يرتاحَ ،
لم تبقَ المدينة فيه ،
لم يبقَ الزحامْ
تعبَ المُغنّي وانتهى الطّلق النّشيجُ الى رمالٍ
ثم لم تأتِ الصبيَّةُ آخرَ الأنفاسِ ،
لم يأتِ الغلامْ !

قصة قصيرة

الحارس والاميرة

احمد خلف

عادة في بداية كل مساء. يقف الرجل بهيئته الملمومة ليحرس بوابة القلعة الكبيرة، كان يقول لنفسه: قد تتشابه البيوت من الخارج ليس هنا في هذه الرقعة الصغيرة من العالم بل في كل مكان، لكنها تختلف في اسرارها عن بعضها ترى ما الذي يجري داخل هذه القلعة؟ ذات مرة أخبروه أن هذه القلعة لم تكن الا حصناً منيعاً للقوات التركية خلال دفاعها المستميت عن نفسها ضد الغازي الجديد، غير أن هذا كان مجرد تخمين جادت به قريحة احدهم، وشان اية اشاعة لامصدر معلن لها، لكنها أخذت لباس الحقيقة، ظلت هذه الاشاعة مرتبطة بالقوات التركية ايام الحرب العالمية الثانية لوقت طويل. غير أن هذا كله لم ياخذه الرجل ماخذ الجدية ولم يعره كثير أهتمام، اذ لم يكن معني كثيراً في الابنية الاثرية وتواريخ بناءها، وعموماً، فهو لا يعطي للمكان أنتباهه المفترض به، بل بالزمن فقط، أو كما حدث احد أصدقائه البعيدين، أنه معني بالانسان اكثر من اي شيء آخر، ولو اعطيت له الفرصة المناسبة فعلاً للتصرف بالقلعة لأفرغها من محتوياتها الثقيلة وقدمها هدية لأول مجنون قادم يجيد رسم اللوحات الزيتية التي تمنح النفس بهجة لاتعادلها بهجة أخرى، بالطبع ليست المناظر الطبيعية تلك ضيقه الافق، بل لوشاء الرجل تحريك المخيلة، لاكتشف عشرات الرسامين من ذوي السحنة الشاحبة والوجوه النحيلة، وبدل أن تكون القلعة مجرد وعاء كبير لأحتواء الاجساد المتعبة أو تلك التي أنهكها عمل النهار فانه دون شك ستغدو القلعة خلية عمل لعوالم سحرية، ولبرهة قفزت المخيلة فوق السطح الطبيعي لتصل الى عالم ملىء بالوان خضراء وحمراء وبيضاء ـ عالم يزخر بالاجساد المعدنية وأخرى تستشيط غيظاً من حنين مدفون بالقوة، عيون مليئة بانتظار مقصود أويد وذراع وعلبة سجائر وبدلات متهرئه وأخرى في غاية التعاسة ومع هذا، وسط هذا الركام من الالم، يكتشف الرجل ثمة عالماً يفيض بالجمال الذي لم يضع يده عليه حتى الان. غير أن تفكير الرجل وحده يقف عند البوابة الكبيرة بجسده العملاق وقبضته الفولاذية ووجهه الصارم عاد ثانية الى البناية، فقد ادرك سعة البوابة التي تسع دخول ثلاثة خيول مرة واحدة، يصبح لزاماً عليه ان يتساءل لأجل اي شيء تم تشييد القلعة هذه، من الجائز انها مجرد حصن مهجور أو بيث كبير مناسب لسكن اميرة من الزمن السحيق، احدى الاميرات اللواتي ظللن يحلمن بفارس الاحلام حتى غدت الاميرة أحدى النساء الهرمات اللواتي لاجدوى من بقائهن مهجورات في قلعة كبيرة كهذه، بل ينبغي نقلهن الى بيت متواضع او جناح داخل قلعة ضخمة مترامية، يحف بها ثلاثة من الخدم للقيام بادوارهم التي صممت لهم مسبقاً لخدمة الاميرة المتقاعدة في انتظار ان تنسحب تلك الالوان البيضاء والحمراء والخضراء وتنطفيء تماماً غير ان الخدم الثلاثة لم ينسحبوا من مهماتهم التي اعتبروها بمثابة مسؤولية لامناص منها، لذا قرروا مع انفسهم وبصورة قاطعة مواصلة عملهم حتى لو لم يحصلوا على مقابل لهذه الخدمة، فقد انيط العمل بهم منذ فترة بعيدة، للقيام بنفس الدور التاريخي الذي احبوه وقد تم تنفيذ طلبات الاميرة على اتم وجه:

بدت الاميرة ـ قمر الزمان ـ في هيئتها الملوكية ذلك المساء متخذة جلستها المعتادة عند الشرفة الشرقية للقلعة تحف بها خادماتها المخلصات من كل جانب وقد هيان مستلزمات التسلية والمتعة البريئة التي تميل اليها الاميرات عادة، خصوصاً في تلك العصور الغابرة غير أن مايحز في نفس الاميرة انها لاترى امامها مدناً وقرىً او بيوتاً غير قلعتها المنفية وسط هذه الجبال الشاهقة والوديان العميقة والسهوب المترامية ومع أن كل شيء هيء للاميرة بسبب العادات الملوكية، لكنها ظلت في اعماقها تحلم بنهاية لهذا العصر الجامد الذي خلى من فرسان الخيول المطهمة والصولجانات جيدة الصنع والسيوف العربية الموشاة قبضاتها بالفضة والعقيق والزبرجد والاحجار الكريمة كافة. أولئك الرجال الاشداء الاقوياء البنية، أصحاء الجسد اللاعبون مع الحظ لعبة الغالب والمغلوب كانهم اقسموا حقاً على المبارزة أن تنتهي نهاية حاسمة لامناص منها في اتخاذ القرار الذي بدا أول الامر كأنه اتفاق ودي او لعبة تجريبية بين فريقين متكافئين لايحمل الخاسر فيها أية ضغينه تجاه الفائز، كما أن الفائز لايملك حق التشهير الرخيص برفيق لعبته. كانت الاميرة وهي في جلستها الانيقة تتساءل بنوع من الحسرة: «أين ولى ذاك الزمان،

زمن الرجال الاشداء وهم يتبارون ويتبارزون من أجل الفوز باميرة او جارية مجرد امراة تحسن النوم معهم في الفراش الوثير وتجيد الغناء وترتيل اناشيد الحب والغرام.. وهال الاميرة أن الايام تمضي وبارق الامل يغيب من افق حياتها دون أن يطرق الباب فارس شهم يلبي نداء القلب المكلوم او يستجيب بدافع المروءة لما يجري لها من أهمال ونسيان: «ياللنسيان من مفردة قاسية!.. غير أن قمر الزمان لم تكن قد تورطت بلعبة الحب، صحيح أن القلب هضى مرتين أو ثلاث لكنه لم يستقر عند محطة واحدة. ومن جلستها الانيقة تلك نادت بصوت عال: محروس تعال الي يامحروس، فراع الخادمات صوت الاميرة وما صحبه من رنة حزن وجزع ونكران للراحة والاستقرار، فتزاحمن عليها الواحدة بعد الاخرى قالت الاولى:- مولاتي قمر الزمان؟

ونادت الثانية: مولاتي وولية نعمتي.

وهمست الثالثة: فداك أبي وأمي ياأميرتي الجميلة هل ناديت أحداً؟ لم ياأميرتي الاضطراب والقلق وكل شيء اعد لك حسب ماتشتهين وماتريدين.

ابتسمت الاميرة قمر الزمان. وقد عادت لها الطمانينة وقالت بصوت خفيض ملء بالحياء:

- ياشذى العطر لم يجثم على قلبي الخوف والقلق؟
- مولاتي. انت اليوم على غير عادتك.

قالت الاميرة:- اين محروس خادمي؟

حين أمتثل محروس الخادم الامين أمام قمر الزمان، كان الاصيل يحط بخطوات هادئه امام اقدام الاميرة ساكناً جميلاً. ولم تكن الشمس قد غابت ولا النجوم أطلت ولا السماء أظلمت، بل كانت حمرة الشمس كوجنتين ريّانتين لاميرة جليلة.

انحنى محروس نصف أنحناءة حتى هاله مايرى امام عينيه. شاهد وبالنظر المجرد أو كادت يده تمتد وتلمس اقدام الاميرة العارية على مقربة من أصابعه. قال لنفسه: «يالجمال ما ارئ ويالروعة ما انظر، كان محروس قد أطال انحناءته امام الاميرة ليرتوي من منظر قدميها العاريتين، حتى اذنت له بالوقوف امامها معتدلاً بقامته المديدة وجسده العملاق.

«محروس ياخادمي المطيع، تعال أجلس
هنا واسمعني بعض حكاياك المسلية. تعال.

- من يا أميرتي؟ انا؟
- انت ايها الابله. بالطبع انت.

تضاحك الحسن من وراء الاميرة خلسة وهو ينظر الى محروس ملبد الوجه حائراً.

قال محروس - أمر مولاتي الاميرة.

لم يدع الخادم المطيع للحارسات الجميلات مجالاً فقد تفجرت ضحكاتهن بعد أن كان مجرد همس خفي. للمرة الثالثة يعتدل محروس في جلسته ويبتلع ريقه:

- يامولاتي الاميرة، كان في سالف الدهر والاوان رجل يجيد مهنة الكتابة، يتسقط أخبار الملوك والسلاطين وذوي الجاه. لكنه حين ادرك ان الملوك والسلاطين وذوي الجاه هم يامولاتي سر البلاء وتعاسة الفقراء يامولاتي، راح يعيد ماكتب من جديد على لسان المعوزين والمعدمين واليتامى والفقراء والاجراء والخدم المظلومين يامولاتي، نادماً على ماكتبه من قبل وظل هكذا يكتب الكتب ويؤلف المجلدات ويملأ بيته بالقصص والحكايات والاخبار، وما قرا تلك الاصناف من الاخبار والقصص احد سوى نفر صغير من أصحابه المقربين من عشاق الادب الرفيع والقلم المطيع كان يعيش هذا الرجل الفقير الى ربه في مدينة تدعىٰ يغش، تقع في واد عميق يسمى طور زاخو تحف بالوادي جبال شاهقة ومساحات من البساتين الخضر وفواكه من الوان شتى يهبط عليها الماء الرقراق كانه الشهد..

ما كان للاميرة أن تسعد بكلام كهذا، فاشارت غاضبة على محروس بالانصراف وعدم الهذر بالكلام الغليظ يجرح به مسامع الاميرة قمر الزمان. تراجع محروس الى مكانه على استحياء لاينظر الى أحد غير قدمي الاميرة قمر الزمان وظلت صورتا هما العاريتان في مخيلته عالقتين حتى عاد الى واجبه اليومي مع زميليه الآخرين.

قال لهما محروس: لاشيء ياأخوتي لاتشغلا بالكما بحالي التعس وحظي السيء.

قال احدهما: ماذا جرى لك يامحروس مع الاميرة قمر الزمان؟

تساءل الآخر: لاتكذب يامحروس وقل الحقيقة!

أبتسم محروس ابتسامة حيرى لايدري ماذا ينبغي له ان يقول او يفعل بل طلب ان يسمحا له بالذهاب الى النوم لكي يستريح بعض الوقت فاذنا له بذلك وأطاعا رغبته، فنام محروس نوماً ثقيلاً تلك الليلة.

٢ - ظل الحلم الصغير يراود الرجل حارس القلعة وقال في نفسه: ثلاثة رسامين يعيشون في هذا الحصن الكبير ومعهم اميرة جميلة وحارس للبوابة. ترى ماذا يفعل الرسامون بحارس ليلي؟ ليحرس قلعة بنيت بالقرميد الاحمر والابيض

وسط جبال خضراء، تنتشر حولها أشجار البلوط والعنب الزاحف واللوز. ترى ماذا سيرسم الرسامون؟ هل تراهم سيهيمون في الوديان العميقة يحاورون الرعاة؟ هكذا سيسمح الرجل حارس البوابة لمخيلته ان تقفز كما تشاء، لكنه لو وفّق حقاً في تخيله السادر هذا، كيف سيجمع ثلاثة امزجة لرسامين لايعرف أمزجتهم او لون بشرتهم او اعمارهم، مع انه حبذ القيام بهذا العمل كله بنفسه، ان يجعل لهم اعماراً وامزجة وتجارب والا يشغل نفسه بحالتهم الاجتماعية كثيراً فهم احرار في ذلك كله. لذا ابتدأ عمله هكذا: «يرسم الرجل ذو السحنة الشاحبة والوجه الحزين لوحته وسط فيض من هدوء وقناعة غير أن هذه القناعة لم تكن بدافع ذاتي صرف. ثمة امرأة مولعة بالخيول والسهوب البعيدة تتقدم صوب الخيول منتصبة الاعراف، تمتطي المرأة حصانها وتنطلق بعيداً في العراء الشاسع عراء الروح كما اسماه الرسام عن قناعة.

اخذ الرجل حارس البوابة نفساً عميقاً من غليونه الذي جعله ينوب عن السجارة بين حين واخر. وهو في غفلة تامة من وجود شخص يقف بجانبه. عندئذ صاح الحارس بعد أن افاق فجأة:

- من أنت؟
- الاتعرفني ياهذا؟

قال الحارس بصوت ملىء بالاعتذار والاسف:

- عفوك سيدي، الظلام شديد هنا.
- كيف تبيح لنفسك الغفلة ياصاح؟
- ابداً لن يتكرر هذا ياسيدي.

قال الرجل بصوت قاطع حاد:

- ما جزاء المذنب والمهمل في واجبه؟
- القصاص ياسيدي.
- وما هو قصاصك ياهذا؟
- ساكتب لك تقريراً عن حالتي ياسيدي.
- انت حارس جيد استمر في اداء واجبك ياهذا.

تاكد للحارس ان الاحلام لاتفيد من يقوم بواجب حراسة البوابة الكبيرة، بل ينبغي تاجيلها الى ساعة الاستراحة عندما يحل البديل له حين يتوفر الآن او بعد وقت قريب.

٣ - حين انتهى الرجل حارس البوابة من واجبه الليلي، سلم الدور الى رجل آخر، ذهب في الحال الى فراشه لينام، فقد لازمه نعاس شديد، لكنه اطمان اخيراً الى انه يستطيع التفكير بحرية تامة اذ ليس هناك مايمنع من تسرب افكار المرء كما يشاء شرط الا تاتي السوء لأحد، ولم يخطر بباله ان مايقوم به من حراسة لهذه البوابة هو جزء من عملية دفاع كبيرة قد تعين هذا المبنى والاراضي المحيطة به وربما تشمل مدناً واراضي اخرى، خيل اليه انه موجود هنا لأنهم طلبوا اليه المزيد من اليقظة والحذر. وقفزت الفكرة الى راسه حين تذكر أن رجلاً اشيباً بملابس في غاية البساطة حتى كأن شفافيتها ونظافتها الميسورة وتلك الطلعة الموحية بالكثير من السماحة المنطوية على مكر خفي: «قد ياتون عبر الحدود او من داخلها ليس هذا المهم.

وبالطبع، كان الرجال المحتشدون وسط الساحة يصغون الى ماهو اهم مما قاله الرجل الكبير:

«نعم المهم كما يعلم البعض منكم أن يتم منعهم حتى لو تطلب ذلك القتل.

يتذكر الرجل حارس البوابة هذا جيداً، بل يتذكر بصورة جيدة لوقع كلمة القتل وهي تسقط في فراغ شاسع لتملاه وحدها: القتل الذي يعني الموت.

وبقدر ابتسامته التي ظهرت على محياه شعر الرجل ان لهذه الكلمة وقعاً خاصاً عليها، انه يجابهها لأول مرة ويفكر في معناها ويقلبها الوجه على القفا، لينظر حقيقة انه قد يموت في أية لحظة اذن، هل هذا ممكن أم تراه مازال يحلم، وهو اذ ترك وراءه ماضيه وحياته السابقة غير ان الفاجع في الامر حقاً هو عدم التفكير من قبل بمعنى الموت او سقوط الكلمة الان ووقوعها عليه. اتراه لن يموت دون سائر البشر ام لأن لاوقت لديه ليفكر بامور من هذا النوع. وحين وجد أن النوم قد فارق عينه لامحال. نهض ووضع لنفسه قدحاً من الشاي وانتبه لوجود زميل اخر يستيقظ ويرفع راسه لبضع لحظات ثم يعود ليغط في نومه من جديد كانه لم ينتبه لوجود احد في القاعة الكبيرة سواه ونظر الرجل حارس البوابة الى زميله طويلاً فوجد صوت الشخير قد اخذ بالتصاعد شيئاً فشيئاً، امتدت يده لتمسك بذراع الرجل النائم وترفعها بضع سنتمترات ليتركها تسقط على وركه مرة واحدة، لم ينتبه الرجل النائم ولم يفتح عيناً او يرفع رأسه. ضحك، واخذ رشفة من قدحه واشعل لنفسه سجارة وتمتع بدخانها لبعض الوقت وهو لايحيد ببصره عن زميله النائم، هل تراه يعلم ان الموت يستقر بين ساقيه، لو دخل اي غريب الى القاعة واجهز على النائم هل يخطر في بال احد ان الموت بين قدميه او تحت البسته، اسند الرجل حارس البوابة جسده الى جدار القاعة لكي يترك لنفسه

لحظة الدخول في النوم أو يظل يقظاً حتى مجيء النهار في جلسته المنعزلة تلك.

٤ - للملوك والامراء والسحرة والمريدين، للمتعبين والمطاردين واللصوص قصص كثيرة يتناقلها الناس، ويتسامرون بها في جلسات المساء او آخر الليل، للجناة أو بائعي ازهار الحب وللدجالين والابرياء قصص عديدة يعرفها حارس البوابة ويدرك مغزاها، يجلس ليالي وأخرى مثلها اشد وطأة وبأساً وسرية عليه، يجلس صاغيا ليستمع الى ذلك الصوت البعيد، المناغي يملي عليه قصص الناس، وكثيراً ما كان يقول لنفسه: ترى من يحفظ قصتي أنا اذن؟ وهو يدرك أن لاقصة له في الحقيقة، لكنه يصوغ القصص العجاب عن نفسه، يختلق الحالات يعذب نفسه في أحداها ويمنيها بالراحة والسلوى بقصة ثانية، وهو حال ينظر الى هذا السيل من القصص وحكايات الناس، يتخذ ركناً قصياً متفكراً بها، لايخجل حين يداهمه الحنين الى البكاء، يظل ينتحب كمن أضاع أمراً ثمينا، واذ يمر به أحدهم لايطيق أن يسأله عن شيء فهو يعرف أن امور الناس لايجوز الحديث عنها أو التسلّي بها، الا انه كان يفكر بجدية في التخلص من حالة كهذه والانقطاع عن عادة البحث في قصص الناس وأحوالهم، وهو لو اراد فعلاً ان يهتم بما تمنحه هذه القصص من خيال ورحابة حياة ينبغي أن يكتفي بحالته وحياته. لقد تجاوز السابعة والثلاثين من العمر لم يكن راضياً عن ماضيه برمته، ترى كيف يرضى المرء عن حياة جافه يابسه أو صعبة كحياة حارس البوابة سبعة وثلاثين عاماً من الهجران والجفوة والبحث الدائم عن غرفة دافئة وحياة رضية وأمراة يتلذذ بصدى صوتها الرقيق وهي تحاوره في المساء، توقظه في الصباح، اليست الحياة خلقت لأمثاله من الناس الحفاة العراة من كل شيء، ذلك ما كان الرجل حارس البوابة يفكر فيه بجدية منقطعه النظير: - أمراة وبيت وكفاية من طعام، ما الضير لو توفر هذا وحده على الاقل وكان يرصد بعينين ثاقبتي النظرة الى المراة بقامتها الرشيقة المغناج بحركة جسدها الأهيف الرقيق وهي تبتسم عبر زاوية العين خلل نظرة حانية. لم تكن مجرد أمراة جميلة بل كان يراها تغدو ذاهبة نحو صمام الماء لتسقيه قدحاً من ماء بارد يقيه حر الصيف، كان يراها احدى النساء اللواتي مر عليهن التاريخ القديم أو مس اكتافهن طيف الملوك الغابرين بنعمة لا تعوزها العافية، فترك الطيف الجليل على محياها سمة ربانية وغادرها الهم ليدع بدلاً عنه مجالاً لفرح سري لايعرف كنهه لكنه مليء بالرضا والكمال، وحين تقف أمامه لتمنحه تلك البركة المقدسة من شهوة الجسد وقوته وحسن عراكه في ساعة الحاجة الماسة لكي يلتم الجسدان على بعضهما، كان يقول لنفسه: ينبغي الا نؤذي الاشياء الجميلة والانسيء للاجساد العذبة مهما بدا تعبنا اليومي كريهاً ولعيناً، ينبغي التصرف بحكمة وصبر.

في قرارة نفسه، كان الرجل حارس البوابة يضحك وهو يفكر بأن اليوم الذي سيصرخ به الناس عليه: «مجنون أو سكران... سيأتي لامحال.

٥ - عندما جاء ذاك الزمان البعيد وجاءت معه لحظة توديع الرجل حارس البوابة لقلعته الشامخة المطلة على جبل أخضر من مروج ووديان تنحدر في عمق الارض، سماء ناصعة بيضاء وقد سكتت كل الاصوات التي يمكنها ان تسيء الى هذا الجمال الآلهي غير المحتمل، وحلت لحظة التوديع، أسلم الرجل حارس البوابة سلاحه (الذي لم يعد بحاجة اليه لأن ذاك الزمان البعيد قد جاء) الى عامل المشجب، وهو شاب يافع ذو عود طري وقامة متماثلة للطول اكثر مما هي عليه، ويشكو معاودة الآلام الحادة له في الجانب الايسر من صدره، قال عامل المشجب:

- يبدو عليك التعب، ما أعني هذا بالضبط ولكن على أية حال أجدك رجلاً متعباً.

لم يفه الرجل حارس البوابة بشيء. اكتفى بأن هز رأسه باشارة تدل على يقين مهزوز وعدم موافقة. ظل يتأمل ابواب القلعة من الداخل، جدرانها ونوافذها العالية، ارضيتها النظيفة، ولما اتكأ على أحد حيطاتها الملساء وتمتع برائحة الهواء العذبة شعر انه نسي شيئاً مهماً، كان قد أهمله لبضعة ايام وداخله أسف شديد لنسيانه وعدم التفكير به، نعم ما كان له أن ينسى - قمر الزمان - اميرة الحسن والجمال، فشأنها لايختلف عن حاله، وما هكذا تكون الامور فقد خذلها عشاقها وخادمها أيضاً.

دخل حمام القلعة، اغتسل وتعطر بعد أن ارتدى افضل ملاديه من ثياب، وتأكد أن العطور التي وضعها وعطر جسده فيها هي افضل ملاديه من العطور. بحث في الغرف والأروقة عن الاميرة فلم يجد لها من أثر. سأل عنها العديد من الرفاق قبل أن يشدوا الرحال ويغادروا الموقع بعد نهاية ذلك الزمن الثقيل ومجيء هذا الزمان البعيد، فلم يرشده أحد منهم على مكانها. وحين استوقف شاباً في العشرين من

العمر ليساله عنها، قال الشاب ضاحكاً:
- ليس لدي وقت للمجانين.

تراجع الرجل حارس البوابة الى زاوية قصية. مر به نفر من الرجال المنشغلين بامور سفرهم فلم يحادثه أحد منهم، بل استدار له رجل كهل وقال له:
- اسالك بالله ياصاح ماذا تنتظر؟
- لاشيء.

قالها بعد صمت قصير غير راغب بسؤاله عما يدور في راسه. إذ له الحق في ان يسال: «الى اين تمضي الاميرات واين يختفين، هل في الغرف السرية ام في الشرفات يتاملن المروج الخضر وما ينبجس عنها من فرسان قادمين على صهوات الجياد المطهمة رؤوسهن بسلاسل الفضة تتدلى من وسط الفرسان سيوف عربية الصنع محلاة اغمادها بالعقيق والاحجار الكريمة كانهم يعطون خصومهم ثمناً باهظاً يستحقونه من خلال ثمن السيوف المدلاة على سيقانهم الطويلة والنظرة المتفرسه الصارمة العنيدة لهؤلاء الفرسان تكشف عن عمق حبهم للمغامرة والموت والتضحية من اجل الاميرة - قمر الزمان - ارتقى الرجل سلالم القلعة واصبح عند السطح وتقدم من احدى الشرفات المطلة على سهوب ممتدة مترامية مع امتداد البصر وهاله ما راى من مشهد يخلب اللب ويسرق القلب. ولمحها نائمة في الشرفة المطلة على سهوب خضراء وقد اخذها نوم عميق. ظل واقفاً على مبعدة خطوات من نومتها الهادئة، كانه الحارس الامين للملاك المستسلم للنوم سيد النعاس. قال لنفسه «ليس افضل ولا اعز من الوقوف هكذا بانتظار ان تستيقظ اميرتي من نومها لعلها تعرف اخيراً ما اعانيه من عذاب.

كانت الشمس قد أسلمت نصف أشعتها للغروب المفاجيء وهو يتقدم بخطوات سريعة، حين فتحت الاميرة عينيها على فضاء مترام ورجل بثياب نظيفة منتقاة وعطر رجولته يغزو الانف الجميل، فقالت بنوع من الدهشة:
- من انت وماذا تريد؟
- جئت لخدمة مولاتي ألست الاميرة قمر الزمان؟
- من أين عرفت اسمي؟
- أنا خادمك المطيع وحارسك الامين.
- وأين خادماتي ووصيفاتي؟
- لا احد هناك لقد رحل الجميع.
- أنا وأنت فقط؟
- بالضبط ياأميرتي.

انتفضت الاميرة وقد راعها أن يذهب الجميع ويتركونها وحيدة مع رجل غريب. فهمّت بالقاء نفسها من الشرفة الى الارض غير ان الرجل حارس البوابة انقذها في اللحظة الاخيرة وقد امسك بها، فتهاوت بين ذراعيه طائعة مستسلمة:

قال الرجل: ماذا جرى ياأميرتي؟
- لا اريد من أحد أن يلمسني أو يمسني بسوء..
- أبعد الله عنك كل سوء.
- من انت وماذا تريد؟
. اخذها بين ذراعيه وأبعدها عن حافة الشرفة ليقيها الخطر المحدق بها، أجلس على مقعدها الملوكي الوثير، فهدات أساريرها.
- قالت الاميرة: «أن كانت النية حسنة فأحك لي حكاية تبعد الغم عن قلبي وتريح خيالي وتنير بصيرتي.
هز الرجل رأسه وقال:
- ياأمي... مالكة حياتي من أين ابتدئ حكايتي؟
- قل ما... حديثه... نت سيرته.
أشعل الر... سجارة من ...بته، بعد أن استاذن الأميرة بالتدخين، اشعلها وراح يدخن بهدوء تام وعيناه لاتكفان عن النظر الى الاميرة ووجهها البهي الطلعة، فقال لنفسه «جلت قدرة الخالق الباري على نعمته وحسن صنيعه..

٦ - قال لها: - أميرتي كان هناك رجل فقير.
صاحت الاميرة على غير عادتها:
- ياللتعاسة الفقراء، اينما ذهبت اسمع قصصهم وحكاياتهم المؤلمة، لا أريد أن اسمع شيئاً من هذا!
صمت الرجل بعض الوقت ثم مالبث أن قال:
- يامولاتي سيكون الرجل الفقير أميراً ذا جاه وملكاً ذا سلطان يغزو في حروبه ملوك الانس والجان من اجل اميرة حلوة صغيرة فياخذها ويذهب بها عنوة الى بلاد العرب الواسعة.
ضحكت الاميرة وقالت: اكمل الحكاية اذن.

٧ - حين افاق الرجل من غفوته التي لم يعرف كم طالت وما دامت وجد أن الناس قد انفضوا من حوله وغادره الرفاق عندها ادرك انه مازال وحيداً ومعزولاً وسيظل هكذا الى الابد.

زاخو - ٩٨٦/٩٨٧



■ رولان بارت

من اين نبدأ؟

بقلم رولان بارت

ترجمة محمد البكري

افترض ان طالبا يريد القيام بتحليل بنيوي لأثر ادبي وافترض في هذا الطالب الاطلاع الكافي حتى لا يندهش امام المقاربات المتباينة التي تحشد احياناً ، وبشكل اعتباطي تحت اسم البنوية : افترضه عاقلا بما فيه الكفاية ليعرف انه لا يوجد في التحليل البنيوي منهج مقنن ـ كما في علم الاجتماع والفيلولوجيا ـ يكفي ان يطبق آليا على النص لتنبثق بنيته وافترضه على قدر لا باس به من الشجاعة ليتوقع ويتحمل الاخطاء والاعطاب والعوائق والمثبطات (ترى ما الفائدة منها ؟) التي لابد وان تحدث خلال المسيرة التحليلية ، ومتحرراً بما فيه الكفاية حتى يجرؤ على استغلال ما يمكن ان يتوفر عليه من حساسية بنيوية ، وحدس للمعاني المتعددة ، واخيراً افترضه على قدر لا باس به من الجدلية حتى يقتنع بان المطلوب ليس هو الحصول على «تفسير» للنص ، اي نتيجة إيجابية «(مدلول اخير يكون هو حقيقة العمل الادبي او تحديده) بل على العكس من ذلك يجب الدخول عن طريق التحليل (وما يشبه التحليل) الى لعبة الدال في الكتابة ، وبكلمة واحدة : يجب ان ينجز هذا الطالب بعمله هذا تعددية النص ، وسيصاب هذا البطل ـ او الحكيم مع ذلك ـ بعد ان يوجد ـ بقلق إجرائي ، إنها صعوبة بسيطة تطرح في كل بداية : من اين نبدأ ؟ يمكن القول بان هذه المعضلة ـ في مظهرها العملي وشبه الحركي (اذ يتعلق الأمر بالحركة الاولى التي نقوم بها في محضر النص) ـ هي التي اسست اللسنيات المعاصرة : اولا كان هو سير يعاني من اختناق حاد بسبب شذوذ اللغة الانسانية وتنافرها ، ولكي يضع حدا لهذا القهر الخانق والذي ينجم بصفة عامة عن البداية المستحيلة قرر ان يختار خيطا (موصلا) اي ملاءمة (هي ملاءمة pertinence المعنى ثم كر هذا الخيط وجره هكذا انبنى نظام للسان بالكيفية نفسها ينشر الخطاب ويوظف شفرات متعددة ومتزامنة لا نلحظ في البداية نظاميتها او بتعبير افضل ، لا نستطيع تسميتها بسرعة . الواقع ان الكل يتضافر على تبرئة وتغييب البنيات التي نبحث عنها : بسط الخطاب ونشره الصبغة الطبيعية للجمل ، التساوي الظاهري بين الدال وغير الدال ، الاحكام المدرسية السبقة (الخاصة بالتصميم والـ شخصية والـ اسلوب) تواقت المعاني واختفاء وظهور بعض العروق (الخويطات الموصلة) الموضوعاتية حسب نزواتها فكيف يمكن العثور ـ امام الظاهرة النصية التي تحس كثروة وكطبيعة ـ على اول خيط واصل وجره ؟ وكيف يمكن فرز الشفرات الاولى ؟ نريد هنا ان نتصدى لهذا المشكل العملي باقتراح تحليل اولي لرواية (جول فرن) Lile mysterieuse كتب احد اللسنيين ما يلي

٢ ـ نستطيع ان نستنبط من كل سيرورة لبلورة الخبر وتهييئه مجموعة من الاشارات الاولية (أ) ومجموعة اخرى من الاشارات النهائية (ب) الخاضعة للملاحظة . وتكمن مهمة اي وصف علمي في تفسير الكيفية التي يتم بها الانتقال من (ا) الى (ب) وما هي العلاقات التي تربط بين هاتين المجموعتين (فاذا كانت الحلقات الرابطة معقدة جدا ولا تخضع للملاحظة فان ذلك يطلق عليه في السيبرنطيقا ، العلبة (السوداء) يمكن لقوله (رقزان revdn ان توحي ـ إزاء الرواية باعتبارها «نظاما متحركا» من الاخبار ـ بطريقة اولية للعمل : يجب بدءا ، تحديد المجموعتين الحصريتين

المجموعة الاولى والمجموعة الاخيرة ثم الشروع في استكشاف اي السبل تسلك الثانية ، وعبر اي تحولات تمر ، وما هي الأشياء التي توظفها لتلتحق بالاولى او لتتميز عنها ، واجمالا لابد من تحديد العبور من توازن الى آخر اي اختراق «العلبة السوداء» ليست فكرة المجموعة الاولية (او النهائية) ببسيطة مع ذلك ، اذ لا تتصف كل الحكايات بذلك التناسق الجيد ، والفائق في تعليميته الذي يطبع الرواية البلزاكية ، هذه الرواية تفتتح بخطاب ثابت يركز طويلا على اللحظة التزامنية ، وهو عبارة عن تضافر ضخم وساكن : لمعطيات اولية تسمى باللوحة (وصف طويل) واللوحة فكرة بلاغية تستحق الدرس ولاسيما من حيث كونها تحديا لسير اللغة) وفي اغلب الاحوال نجد القارىء وقد القي به في خضم الاشياء دفعة واحدة اما عناصر اللوحة فتنتشر على امتداد الاطار الزمكاني الذي يبدا بالكلمة الاولى . وتلك هي حالة رواية الجزيرة العجيبة فالخطاب يشرع في سرد الحكاية مباشرة ودون مواربة (فضلا على ان الامر يتعلق بعاصفة) ومن ثم فليس هناك سوى وسيلة وحيدة لحصر اللوحة الافتتاحية : وهي الاستعانة جدليا (او بالتبادل حسب الحالات) باللوحة النهائية .

تنتهي الجزيرة العجيبة «بمنظرين» يمثل اولهما المعمرين الستة مجتمعين فوق صخرة جرداء يكاد الاملاق يودي بحياتهم لو لم ينجدهم يخت (اللورد (كلينرفان) : ويظهر لنا المنظر الثاني نفس المعمرين بعد نجاتهم ، في بلدة مزدهرة استعمروها في ولاية إيووا «Iowa» بيد هي ان علاقة جدولية تجمع بين هذين المنظرين الختاميين : فالخطب والازدهار يتعارضان مع الذبول والاملاق . ولابد لهذا الجدول الاخير من مترابط اولي واذ لم يكن له متراتبط اولي (او يتوفر عليها جزئيا فقط) فمعنى ذلك ان ضياعا او تحولا او ذوبانا قد حدث داخل «العلبة السوداء» وهذا ما وقع بالفعل (وفي هذه الرواية) اذ ان استعمار إيووا Iowa له مترابط سابق يتعلق به هو استعمار الجزيرة . لكن هذا المترابط يتماثل مع الاطار الزمكاني نفسه ، ويمتد ليشمل كل ما يحدث في الرواية . لهذا فهو ليس «لوحة» وعلى العكس من ذلك فان الاملاق النهائي (فوق الصخرة) يحيل بصورة متناظرة ومتناسقة الى الفقر الاول الذي كان عليه المعمرون عندما سقطوا من المنطاد الهوائي واجتمعوا كلهم في الجزيرة . ثم انطلاقا من لا شيء (ساجور كلب ، وحبة قمح) سيشرعون في التعمير ، ومنذئذ تصبح اللوحة الاولى ـ على اساس هذا التناظر معقولة راسخة : انها مجموعة المعطيات المتجمعة في الفصول الاولى من هذا العمل حتى اللحظة التي واجهت فيها المعمرين ـ بعد العثور على (سبروس سميث) واكتمال شملها وبكيفية صرفه ، وكانها جبرية ، مشكلة انعدام الادوات انعداما مطلقا تنتهي اللوحة الاولية من الرواية بنهاية الفصل الثامن كما يلي «كانت النار قد انطفأت» يتحدد النظام الاخباري ، بشكل عام ، كجدول متكرر (املاق ـ تعمير) لكن هذا التكرار مضطرب ومتهافت : فالاملاق الاول والثاني عبارة عن لوحات في حين ان التعمير «حكاية» فهذا «يفتح» (كما يفعل المفتاح الاول) سيرورة التحليل بالكشف عن شفرتين احداهما ثابتة تؤول الى الوضع الآدمي للمعمرين ، وهو وضع نموذجي سواء في اللوحة الاستهلالية او في اللوحة الختامية ، والاخرى نشيطة وحيوية (الامر الذي لا يمنع من ان تكون سماتها دلالية) تحيل الى العمل الاستكشافي الذي سـ (يكتشف» بواسطته هؤلاء المعمرون طبيعة الجزيرة وسرها وبواسطته سـ «يسبرون اغوارهما» و «يعثرون» عليهما بعد انجاز هذا الفرز الاول يصير من السهل (ان لم يكن من السريع) تقليص وتشذيب كل من الشفرتين شيئا فشيئا سيما وقد اوضحتها الفرز السابقة . فالشفرة الآدمية (او على الاصح المجال الموضوعاتي للفقر الاصلي لان هذا المجال ذاته يحتوي على شفرات متعددة) تحتوي على الفاظ متنوعة من الناحية الصرفية : الفاظ الحركة ، القرائن ، الوحدات الدلالية الصغرى ، الاقرارات والتعليقات ونقدم هنا على سبيل المثال ، مقطوعتين مركبتين ترتبطان بها . الاولى وهي التي تشكل مستهل الرواية : اي هبوط المنطاد . يتكون هذا الهبوط من خيطين ـ اذا امكن التعبير ـ : خيط حركي ، ذو نموذج فيزيائي ، يفتت مراحل الهبوط او السقوط التدريجي للمنطاد (يسهل ضبط الفاظه وعدها وبنيتها) وخيط رمزي تنتظم فيه كل السمات التي تميز (بالمعنى اللسني لهذه الكلمة) املاق المعمرين ، او على الاصح النهب الصادر عن طيب خاطر والذي بسببه الفوا انفسهم ـ وهم تائهون في الجزيرة ـ بدون متاع ولا أدوات ولا مال : ولهذا المعنى فإن تخلصهم من الذهب (١٠و٠٠٠) فرنك التي رموا بها من فوق غرفة قيادة المنطاد في محاولة التخفيف عنه ليرتفع من جديد) له دلالة رمزية عميقة (اضف الى ذلك ، هذا ان الذهب ذهب عدو لانه كان ملكا للجنوبيين) : والشيء نفسه ينطبق على الاعصار الذي تسبب في ذلك السقوط اذ ان

طابعه الاستثنائي والكارثي (من الكارثة) احدث بكيفية رمزية ، اجتثاثا بعيدا عن كل ما له صبغة مجتمعية (ليست العاصفة الاولى ، في الخرافة الروبنصونية ، مجرد عنصر منطقي يفسر ضياع الغريق وتيهه - ولكنها عنصر رمزي ايضا يمثل الفقر الثوري ، وتحول الانسان المجتمعي الى انسان اصلي . وهناك مقطوعة اخرى يجب ربطها بالموضوع الآدمي وهي تلك التي تتعلق باول استكشاف قام به المعمرون ليتيقنوا عن طريقه من ان الارض التي رموا عليها جزيرة وليست قارة : هذه المقطوعة بناؤها بناء اللغز ، اما أوجهها فشاعري جدا لان نور القمر هو الذي سيجلو الحقيقة في النهاية وبد هي ان يحتم عامل الخطاب ان تكون هذه الارض جزيرة وان تكون هذه الجزيرة مقفرة ، لانه يجب ولمصلحة بقية الخطاب ، ان تمنح المادة للانسان بدون اداة لكن دون مقاومة لاناس اخرين ايضا فالانسان (اذا لم يكن معمرا) اذن عدو للغرقى وللخطاب يشترك روبنصون (كروزي) مع غرقى (جول فيرن) في الخوف نفسه ، والهلع من الاخرين ، وليس الاناس الاخرون سوى متطفلين يقحمون انفسهم للتشويش على تسلسل خيط العرض والايضاح : اي صفاء الخطاب لا يجب على ما هو انساني (الا اذا كان من ضمن المجموعة) ان يكدر صفو الغزو المظفر لانتاج الادوات (تشكل الجزيرة العجيبة النقيض الخالص لرواية الاستباق (أو المستقبل) لانها رواية الماضي السحيق والانتاجات الاولى للأدوات) .

تشكل كل السمات المميزة للطبيعة السخية المنعمة بدورها جزءاً لا يتجزأ من الموضوع الآدمي : وهو ما يمكن ان نسميه بالشفرة العدنية (ادم / عدن : ياله من تماثل صوتي غريب) . تتخذ الهبة العدنية ثلاثة اشكال : اولاً نجد طبيعة الجزيرة ذاتها في منتهى الكمال «خصبة رائعة في مظهرها متنوعة في منتوجاتها (الفصل الاول - ٤٨) ثم نجدها تمنح دائما الادوات الضرورية في الوقت المناسب : هل من يريد اصطياد العصافير بالصنارة ؟ هنا قريبا منه عوارش لصنع الخيط واشواك لصنع الصنارة ، ودود يتخذه طعما . ومجمل القول فان هؤلاء المعمرين حين يشتغلون في استغلال الطبيعة ، لا يحسون بأنني تعب ، او على الاقل فان هذا التعب يلغيه الخطاب : وهو الشكل الثالث للهبة العدنية :

فالخطاب القادر قدرة مطلقة يتطابق مع الطبيعة المعطاء : يسهل الامور ، ويشيع المرح والنشاط ، يقلص الزمن . ويختزل التعب والمصاعب ان إسقاط شجرة ضخمة ، بدون ادوات تقريبا «يصفيه» في جملة واحدة ويجب التاكد (خلال تحليل لاحق) على هذه النعمة التي يسبغها خطاب (فيرن) على كل عمل ، ذلك لانه يشكل من ناحية ، النقيض التام لما يحدث عند (دوفوي) في رواية روبنصن كروزوى ليس العمل مرهقا فقط (وتكفي في هذه الحالة كلمة واحدة لقول ذلك) ولكن ارهاقه محدد ومدقق عن طريق التعداد البطيء للايام والاسابيع اللازمة لكي ينجز (وحده) ادنى تحول : كم وقت ، وكم جهود وحركات كان عليه ان يبذلها وحده (روبنصن) لتحريك المركب الجذعي الثقيل وتحويله قليلاً من مكانه كل يوماً بيوم قليلا ! تكمن مهمة الخطاب هنا في عرض العمل بكيفية بطيئة واعادة قيمته الزمنية وهي بالتالي استلابه الحقيقي .

وتتضح لنا من جهة اخرى القدرة الهائلة - زمكانية واديلوجية في الوقت ذاته - التي يتصف بها عامل الخطاب : ان تورية (ڤيرن) تسمح للخطاب بان يتقدم بسرعة في تملكه للطبيعة منتقلا من مشكل الى مشكل وليس من محنة الى محنة ، انه يسجل في الوقت نفسه نمو المعرفة والرقابة على العمل : انها - حقيقة - اللغة الفردية «مهندس» (اي سيروس سميث) وللتكنوقراطي ، سيد العلم ، ومداح العمل التحويلي في الوقت نفسه الذي يخفيه فيه ويلغيه وهو يعهد به الى الاخرين ، ان خطاب (فيرن) بايجازاته واضماراته ، وبتعليقاته المرحة يرمي بالزمن والتعب ، او بكلمة واحدة العمل الشاق الى عدمية اللامسمى : فالعمل يهرب ، ويجري ويضيع في فجوات الجملة .

شفرة اخرى متفرعة عن الموضوع الآدمي : وهي شفرة التعمير (او الاستعمار colonisation وهذه كلمة غامضة طبعا colonie de vacancos Colonialisme ponitentiaire d insectes مخيم عطل - خشرم، قرية نمل ، اصلاحية احداث استعمار وحتى هنا فان هؤلاء الغرقى الناجين معمرون لكنهم لا يستعمرون غير جزيرة خالية - وطبيعة عذراء : وهكذا ينطمس كل عامل مجتمعي وبكيفية خجولة ، من هذا التطهير الذي يتعلق فيه الامر بتحويل الطبيعة وتغييرها دون استخدام للعبيد كيفما كان نوعهم : انهم زراع وليسوا بمستعمرين ، ومن المفيد لدى القيام بجرد للشفرات ، التأكيد على ان العلاقة فيما بين الناس تتموضع - مهما كانت سرية وعرفية - في اشكالية استعمارية ، ولو بعيدة فالعمل مقسم تقسيما تراثياً بين المعمرين (رغم انهم يشاركون جميعا في العمل) (الرئيس والتكنقراطي هي (سيروس) اما الصياد فهو

(سبيلت spilet والوارث : (هربرت) و (بانكروق) عامل متخصص ، و (ناب) خادم والسجين المحكوم عليه بالاشغال الشاقة المقصى الى الاستعمار الفظ : استعمار القطعان هو (أيرتون) اضافة الى ان (الزنجي ناب) في جوهره عبد ، ليس ذلك لانه يعامل معاملة سيئة او حتى لكونه مقصيا» بل على العكس من ذلك تماما : فالعمل الذي يقومون به انساني وينبني على المساواة) وليس حتى لكون عمله منحطاً ولكن لان «طبيعته» النفسية حيوانية : يتصف بالحدس والتقبل والتأثر ، يعرف عن طريق الشم والحدس الداخلي ويؤلف زوجا مع الكلب : (طوب Top) انه الدرك الاسفل من السلم ويبدأ بالهرم الذي يجلس على قمة عرشه المهندس القادر على كل شيء ، لا يجب ان ننسى في النهاية الافق التاريخي للحجة ذو طابع استعماري : فالحرب الاهلية (حرب الانفصال الامريكية) هي التي تحدد وتنقل الى مكان قصي ، بعد ان طردت ضحايا سقوط المنطاد ـ الاستعمار الجديد المطهر بكيفية سحرية (بسبب فضائل الخطاب) من كل استلاب ولنلاحظ بهذا الصدد ان مغامرة (روبنسن كروزوي) نتجت هي الاخرى في الاصل عن مشكل استعماري يتمثل في تهريب العبيد السود من افريقيا الى حقول السكر في البرازيل بهدف الاثراء من وراء هذه المتاجرة : ان خرافة الجزيرة الخالية المقفرة ترتكز على مشكل حاد وحي : كيف يمكن القيام بالاعمال الزراعية دون عبيد ؟) وحينما فقد المعمرون جزيرتهم اسسوا مستعمرة جديدة في (إيووا) بالمنطقة الغربية (من الولايات المتحدة) وسكانها الاصليون هم (السيو sioux) وقد وقع الغاؤهم هم الاخرون بشكل سحري مثلهم في ذلك مثل اي واحد من اهالي الجزيرة العجيبة) .

الشفرة الثانية التي يجب بسطها وجرها (للشروع) هي شفرة الاستصلاح فك الالغاز dechiffrement – Defrichement لنستغل هذا القلب الحرفي metathe وسنربط بها كل السمات (العديدة) التي تطبع ، في الوقت نفسه كلا من تكسير الطبيعة والكشف عنها (بطريقة تسلم بها نفسها وتجعلها منتجة وتهبها مردودية تتضمن هذه الشفرة شفرتين فرعيتين وتؤدي الاولى الى تغيير للطبيعة بوسائل طبيعية ان امكن القول : هي المعرفة والعمل والطبع ، ويتعلق الامر هنا باكتشاف الطبيعة والعثور على السبل المؤدية لاستغلالهاوهذا مصدر الشفرة «الاستكشافية» . التي تحمل فورا ، بعدا رمزيا يتمثّل في «التنقيب» حفرا و «التفجير» ، وبكلمة واحدة ـ كما سبق ان قلنا رمزية التكسير والتفتيت الطبيعة قشرة والمعدنية هي جوهرها الاساس وتستجيب اليه الوظيفة والطاقة التفحصية الباطنية لدى المهندس يجب القيام «بالتفجير» لرؤية «ما هو باطني» ولا بد من «البقر» لتحرير الثورات المضغوطة والمحبوسة في الداخل ولان (الجزيرة العجيبة) رواية فلو طينية جوفية فهي تجند خيالا ارضيا (وحيا لانه مزدوج) فباطن الارض ملجأ يُغْزى (بيت ـ الغرانيت وبحيرة نوتيليس الجوفية) وهو ايضا خزان للطاقة الهدامة (البركان) حقا لقد اصاب اوليك الذين اوحوا (كجان بوميه) G pommier بصدد القرن ١٩) بدراسة استعارات العصر . ليس هناك من شك بتاتا في ارتباط فلوطينية (فيرن) بالمهمات والمتطلبات التقنية للقرن الصناعي : (أي القرن ١٩) التفتيت الذي يعم الارض . تفتيته Tellus بواسطة المتفجرات لاستغلال المعادن وشق الطرق والسكك الحديدية ، وتشييد القناطر : تنفتح الارض لتهب الحديد (هذه المادة البركانية الجوهرية ، النادرة التي استعاض بها (إيفل Eiffel عن الحجارة تلك المادة السلفية التي تجمع بسهولة من سطح الارض يكمل الحديد النفاذ في الارض ويمكنه من تشييد وسائل المواصلات (كالقناطر والسكك الحديدية ، ومحطات القطر ، والجسور)

تلتحم الرمزية (الفلوطينية) ، وتتمفصل ، مع موضوع تقني هو موضوع الاداة ، هذه الاداة المتولدة عن فكر مضاعفي (مثل اللغة والتبادل العائلي كما لاحظ ذلك كل من ليفي ستروس وجاكوبس) هي ذاتها عامل (مضاعفي اساسا . فالطبيعة (او العناية الالهية) تمنح البذرة او عود الثقاب اللذين عثر عليهما في جيب الطفل) ويقوم المعمرون بمضاعفتهما . تعج رواية (الجزيرة العجيبة) بامثلة كثيرة على هذه المضاعفة : فالاداة تنتج الاداة وفق قوة هي قوة العدد ان لهذا العدد المضاعف الذي يقوم سيروس ـ وبعناية فائقة بتفكيك فضيلته التوليدية سحرا وهو في الوقت ذاته (لابد دائما من وسيلة لصنع كل شيء الفصل ١ او ص ٤٣) عقل raison ان العدد التواليفي combinataire يسمى فعلاً بالعقل raison ان المحاسبة (العقل) comptabi-lite والعقل ratio يتمازجان فيما بينهما من ناحية الجذر الاشتقاقي والايدولوجيا) وهو ايضا عكس الصدفة (بفضل هذا العدد لا نحتاج بعد كل ضربة ، او نار ، او حصاد ، الى انطلاق مجدداً من لا شيء كما هو الامر في اللعب . وتلتحم شفرة الاداة بدورها مع موضوع التحويل وهو موضوع تقني (تحولات المادة) وسحري (التغيير من شكل الاخرين) وليس (تولد الادلة) في الوقت نفسه ورغم ان التحويل علمي دائماً ، تبرره مصطلحات الشفرة المدرسية (الفيزياء ، الكيمياء ، وعلم النبات دروس الاشياء) فهو ينبني باستمرار على شكل المفاجأة وغالبا ما ينبني على شكل لغز (موقت) : الى اي شيء يمكن تحويل الفقمة ؟ الجواب (يتأخر حسب قوانين القلق والترقب) : لصنع منفاخ الحداد والشموع . فمن جهة يقتضي الخطاب (وليس العلم فقط

لانه لا دور له هنا سوى ضمان الخطاب) ان يكون طرفا العملية اي المادة الاصلية والشيء المنتوج كالعلق والنيتر وغليسرين متباعدين من بعضهما البعض باكثر ما يمكن ويحتم من جهة اخرى بأن يسحب كل شيء طبيعي او معطى ـ حسب مبدأ الترميق .

نفسه من «وجوده هذا» ويحول الى وجهة اخرى غير متوقعة : هكذا يتحول قماش المنطاد ـ وتتعدد وظائفه باعتباره نفاية من نفايات الحادثة وفضلة من فضلاتها ـ الى لباس والى مراوح للطاحونة . ويمكن تخمين مدى قرب وشبه هذه الشفرة باعتبارها استعمالا دائما لتصنيفات جديدة وغير متوقعةبالعملية اللسنية : ان القدرة التحويلية عند المهندس قدرة لفظية لانهما كلتاهما تكمنان في تأليف العناصر (الكلمات او المواد) لانتاج انسقة جديدة (جمل واشياء) وهما لهذا تمنحان من شفرتين راسختين واكيدتين (هما اللسان والمعرفة) لا تحول معطياتهما المعكوسة دون المردود الشعري (الفعلي poetique ويمكن فضلا عن ذلك ان نربط بالشفرة التحويلية (اللسنية وخالقة ـ العالم في الوقت ذاته) شفرة فرعية هي شفرة التسمية ذات السمات العديدة . ما كاد المعمرون ان يصلوا الى قمة الجبل ، حيث يتمكنوا من القاء نظرة عامة على جزيرتهم ، حتى تسارعوا الى تخطيط خريطة لها ، اي رسمها وتسمية معالمها وعوارضها الارضية . هذا الفعل الادراكي والعقلي والتملكي فعل «لغوي» كما لو ان كل المادة المبهمة للجزيرة موضوع التحويلات المقبلة ـ لن تصل الى مستوى وضعية «الواقع» القابل لاجراء عمليات فيه الا من خلال خيط اللغة ، ومجمل القول ان المعمرين ، وهم يرسمون خريطة جزيرتهم ، لم يقوموا الا بانجاز تعريف اللغة نفسها : اللغة «كخريطة» للواقع «كتخريط» وكما سبق ان قلنا فان اماطة ـ الغطاء ـ de coluverte(استكشاف) الجزيرة يحمل شفرتين : الاولى هي شفرة الاستكشاف وتتمثل في مجموع السمات وانماط المحولة للطبيعة ، وثانيتهما الشفرة التفسيرية وهي اكثر عرفية من وجهة النظر الروائية وتصدر عنها مختلف الالغاز (عشرة تقريبا) التي تبرر عنوان الرواية (الجزيرة العجيبة) والتي يتأخر حلها حتى استدعاء القبطان (نيمو) في النهاية . لقد درسنا هذه الشفرة بصدد نص آخر (٣) ويمكن التأكيد هنا على ان مصطلحاتها الصورية توجد في (الجزيرة العجيبة) ايضا كالموقف : ووضع الموضوعات ، وصياغة اللغز مختلف الالفاظ المماطلة (التي تؤخر الجواب) فك ـ الالغاز ـ والكشف إماطة الغطاء ان الاستكشافي والتفسيري متقاربان جدا لان الجزيرة تبقى في كلتا الحالتين موضوع استكشاف : لابد من انتزاع ثروتها منها لانها طبيعية ، وبما انها مسكن لنيمو Nemo فلا بد من فك لغز (وفهم) المضيف الذي بعثته العناية الالهية إليها ويتأسس هذا الاثر الادبي باكمله على مثل مبتذل :

أعن نفسك ، اعمل وحدك لترويض المادة تعنك السماء . وبما ان (نيمو) تيقن من عظمتك الانسانية فسيتصرف معك كإله . وتجدها هلتين الشفرتين الملتقيتين رمزيتان مختلفتان(رغم انهما متكاملتان) : تفتيت الطبيعة وتكسيرها العبودية التدجين domestication التسخير والاستئلاف ، التحويل ممارسة المعرفة (اكثر حتى من ممارسة العمل ، كما سبق ان اشرنا الى ذلك) كل هذه الاشياء تحيل الى رفض الارث ، والى رمزية الابن ، وتترتب رمزية الاب عن عمل (نيمو) الذي كان الابن الكهل (سيروس) يتحمله ـ والحق يقال ـ بنفاذ صبر احيانا (رمزية الاب هذه حللها (موريس موري M More انه اب فريد مع ذلك واله واحد هذا المسمى شخصا porsonne يبدو هذا «التحليل» الاولي موضوعاتيا اكثر مما هو شكلاني : ومع ذلك فهنا تكمن الحرية المنهجية التي يجب الاضطلاع بها : لا يمكن الشروع في تحليل نص لانه (المشكل المطروح) دون تكوين نظرة دلالية (عن مضمونه) عنه سواء كانت نظرة موضوعاتيه ، او رمزية ، او ايدلوجية ، اما ما يتبقى من عمل يجب القيام به حينئذ (وهو عمل كثير) فينحصر في تتبع الشفرات الاولى والكشف عن عناصرها واطرافها ، وضبطها ، وتخطيط مقاطعها وينحصر ايضا في وضع اخرى تأتي لتسير في اتجاه منظور الشفرات الاولى ، وخلاصة القول انه إذا سمحنا لانفسنا بأن ننطلق من تكثيف معين للمعنى (كما فعلنا هنا) فلان حركة التحليل ـ في امتداد خيطها اللا متناهي ـ تتمثل بالتحديد في تفجير النص ، اول سرب من المعاني واول صورة للمضامين ليست رهان التحليل البنيوي رهانا على حقيقة النص وانما تعدديته . اذن لا يمكن للعمل ان ينحصر فقط في الانطلاق من الاشكال لادراك المضامين وتوضيحها او صوغها (لا حاجة في هذا بتاتا ، الى تحليل بنيوي) ولكنه على النقيض من ذلك ينحصر في تفتيت هذه المضامين الاولى والرجوع بها القهقري ومضاعفتها وسوقها (تسخيرها) تحت امرة علم شكلي . سيستفيد المحلل ، من هذه الحركة لانها تمنحه وسيلة الشروع في التحليل انطلاقا من بعض الشفرات المألوفة كما تهبه في الوقت نفسه حق هجرها (وتحويلها) والتقدم الى الامام في العمل الخاص به وليس في النص (هذا النص المتواقف دائما ، الضخم والمتسامي) .

ـ نشر هذا المقال في مجلة poetique عدد ١ ـ ١٩٧٠

قصة قصيرة

الدمية

حسن العاني

أسراب كبيرة من النمل تتقاطع ، فتبدو مثل شق أسود في جدار السقف المتآكل ، المصابيح مطفأة والستارة الخضراء الداكنة مسدلةٌ فوق الشباك بأحكام ، ومن ثقب صغير في الباب الزجاجية بين الغرفتين يرتفع وجه آدمي ، يركز إحدى عينيه عند الثقب ، كانت ظلال الوجه وملامحه واضحة ، فيتباعد الجسدان المستلقيان تحت السقف يراقبان حركة النمل التي لا تهدأ ، جسد المرأة المتحفز للعشق تلك الظهيرة ، يغضب ، يشتم العين الادمية ، يضحك الرجل المجهد ، والبيت الكبير يتوقف عن التنفس ، الرجل الذي كان مستقلياً فوق (كنبة) قديمة في مواجهة لوحة صغيرة لراقصة باليه ، يود النوم قليلاً ، اللوحة مذيلة بأهداء من سيد مجهول الى جسد المرأة الغاضب ، واستطاع الرجل ان ينام دون متاعب تلك الظهيرة الطافحة بالحر ، ومع الايام اعتاد مشهد اللوحة والقلائد الفضية وخواتم الشذر وصورة السيدة التي يتدلى احد نهديها بعهر والأثواب الحريرية والمناديل والتذكارات المذيلة بتواقيع من سادة مجهولين ، غير انها مرةً عند حافة النهر وقت المغيب ، وحافة النهر مزدحمة بصف طويل من أشجار الاثل والكالبتوس وتماثيل قادة وعلماء واقفاص الارانب والطيور والطواويس ، مزّقت جميع التواريخ والليالي الموبوءة بالذل والتواقيع أمام عينيه من غير ان ترتعش إرادتها ، لم يطلب الرجل منها ذلك الفعل الخارق ، ثم القت رأسها على صدره في مواجهة تلك الحشود المزدحمة من المارة وصفوف الاشجار .

كانت لعبة قذرة ، قالت له بهمس ، وابتعد النهر والموج بقصاصات الورق والكلمات المنمقة والاهداءات الجميلة وليالي الذل واسماء السادة ، فأبتسم الرجل وفضّل مواصلة الطريق صامتاً وتركها تعفو وهو يسمع بالكاد آخر كلماتها ، فأستيقظ ورأسه ملقى فوق ذراعها العارية .

ضحكتْ مثل طفلة واحتضنته بعنف ، كان نائماً لم ينتبه الى عودتها ، جسدها ضامر اكثر مما كان يظن ، وأنا ملها النحيفة تلامس وجهه برفق ، تنحدر الى صدره ، يستشعر برودة أصابعها في لحمه ، نهض قليلا وأبعد ذراعها ، مرر يده اليسرى تحت رقبتها ، كان شعرها يتكور عند عينيها ، راقصة الباليه في مواجهته ، يشيح بوجهه عنها ، إنتابه حزن خفي ، تسقط نملة في قدح الماء ، تطفو النملة ، تدور في فوهة القدح الدائرية في مكان قريب من قدميه يتحسس ملابسها تتعلق في اصابعه يبعدها ، أناملها النحيفة تتوغل في صدره ، يشتد حزنه الخفي ، عيناها مغمضتان ، يلامس أطراف شفتيها بلسانه ، تبتسم ، يتجمع خداها تحت عينيها المغمضتين ، ينسىٰ اللوحة وحزنه الخفي يحاول النهوض والاستناد الى يديه ، كانت يداه متعبتين وأناملها تنغرز في لحمه ، يتنفس عطر جسدها ، يتساقط نمل كثير في قدح الماء ، يرتفع الوجه الآدمي بملامحه التي تعرّف الرجل اليها ، يقترب الوجه من الباب الزجاجي ، العين تتوقف عند الثقب الصغير ، والمرأة التي مازالت مغمضة العينين تضرب الباب الزجاجية الكبيرة بجمع يدها ، يتحطم الزجاج يتفجر الدم من اليد ، تهرب العين ، فيعود الجسد الغاضب ، يستلقي على الارض ، الرجل يسترخي على ظهره يتابع اسراب النمل ويود لو نام قليلا ، يسمع اشتعال عود الثقاب وصوت بكاء يحاول جسد المرأة اخفاءه ، يترك الرجل الكنبة ويسرق السجارة من فمها ، يعب نفساً عميقاً وينفث الدخان في وجهها ، يبتسم الجسد ويكف عن الغضب ، فيظهر

الوجه الآدمي والعين من خلال الزجاج المهشم ، لم تكن العين مخيفة ، كان الوجه أليفا مسالما والجسدان مستلقيان على الارض امامه .

منذ تلك اللحظة كفّ الوجه الآدمي عن الوقوف وراء الابواب والزجاج المثقوب ، لكن المرأة التي مزقت خواتم الشذر والتواقيع وقررت إعلان ندمها في تلك الليلة الشتائية الباردة ، أتعبها الوجه الآدمي والعين التي تراقب الجسدين بألفة ، فحزمت حقيبتها ، سافرت الى مدن مجهولة وكهوف مظلمة وبيوت مبنية من أغصان الاشجار ، والرجل المتعب يلاحق خطوها ، كان اشبه بالظل ، يتقدمها مرة ويتبعها ثانية ثم يختفي في اللحظة التي ينسحب فيها جسد المرأة داخل عتمة الليل ، وكان يفكر احياناً ، ربما ينتابه إحساس سوداوي انه مجرد توقيع عابر فيحزنه حدّ البكاء ان يكون لعبة صغيرة ، حلوة ومسلية ترمى في النهاية تحت احذية العابرين ، وتوغلا في الرحلة شاهدا قرى وبساتين وانهاراً ، وفي تلك الغرفة الطينية ، عند ابعد طريق في الرحلة ، كانا وحيدين ، القرية هناك تنام مبكرة ، وملابسها ملقاة على الارض الترابية ، حاول سحب ذراعه التي دبّ فيها الخدر وهي تنبسط تحت رأسها . حرك جسده قليلا ، استند الى كفيه ، اغرقه العطر واصابعها الباردة تتوغل في صدره ، لا يستذكر الكلمات الهامسة التي قالها ، لا يستذكر الكلمات الهامسة التي سمعها ، يفتح الجسد المتأوه عينيه المغمضتين ، يفاجأ بالوجه الآدمي يتسلق ثقب الباب الموصدة . تتركز عين على الجسدين ، نفس العين فيثور جسد المرأة ، يطرد الوجه بغضب ، ثم يبكي لأن العين تلاحقه الى ابعد طريق في الرحلة ...

المرأة التي أتعبها الوجه الآدمي والسفر المتواصل الى كهوف مظلمة وبيوت مبنية من أغصان الاشجار القت حقائبها في ركن مهجور من الغرفة وقررت حبس جسدها والرجل الذي يشبه الظل وينتابه احساس بأنه مجرد لعبة ، داخل الجدران الطينية الاربعة وطلبت منه ان يحدثها .

كان الرجل المتعب يحدثها عن المدن التي مروا بها والوجه الآدمي وأصابع قدميها الغريبتين ، فتضحك ، والخال الصغير على فخذها الأيمن واللحظات التي يتساقط فيها النمل وتغيب راقصة الباليه ... تغفو المرأة ، وفي الليلة الثالثة والرابعة ، كل الليالي التي امتنعت فيها عن السفر ، كانت تخبىء رأسها بين ذراعيه وتحاول اختراق جسده المتعب مثل طفلة مرعوبة ، فيحدثها عن الشتاء ودولاب أثوابها الجلدي والستائر الداكنة فتغفو ، وأماسي الربيع ورحلات الصيف الى الماء وساقيها الجميلتين وآنية الورود واكواب اللبن وأطباق العسل وشجرة السدر وزهرة القرنفل فيحمر خدّاها وتغفو والاحلام والنساء اللواتي مررن في حياته وكتب الاسفار وبيت لا تطارده العين وطفل يتوسد ذراعيهما وتغفو ، كل ليلة يتواصل الرجل المتعب دون تعب ، يتحدث ويتحدث ، لكنها تعبت من الحديث ، انهكتها الاحلام وقررت العودة وحيدة الى الوجه الآدمي والعين التي تتسلق ثقب الباب الزجاجية .

لم يتوقف الرجل عن الكلام ، ليس لديه ما يفعله منذ تلك اللحظة التي شعر فيها بالوحدة سوى أن يواصل الكلام وهي تستمع اليه عبر الليل والهاتف ، ربما لم تكن مصغية اليه ، لكنه يتحسس اصابعها الباردة تنغرز في لحمه ، يتوقد العطر في أصابعه ، يقتحم دولاب اثوابها الجلدي ، يرفعها بين ذراعيه ، جسدها نحيف اكثر مما كان يظن ، تتعلق برقبته مذعورة ، يرميها في عمق الليل وحيدة ، يسافر متعباً ، يعود متعباً ، ينام متعباً ، يختفي الدولاب ومنضدة المرايا والسرير والشموع الملونة وراقصة الباليه فيواصل الحديث ، تستمع اليه وحيدة عبر الليل والهاتف ، يحاول الاصغاء اليها ، كان الجسد صامتاً فيشعر الرجل ان لاجدوى من الكلمات ، يتوقف عن الحديث ، يصغي الى انفاسها عبر الليل والهاتف ، تصغي الى انفاسه عبر الليل والهاتف ، يسمع صمتها ، تسمع صمته ، لاشيء سوى الصمت يتواصلان عبر هدوء الليل والهاتف ، يفكران ، يبتسمان ، يبكيان في لحظة واحدة ، لاجدوى من الكلمات ، يتواصلان عبر الصمت ، يبكيان في لحظة واحدة ، يدركان ادق اشتهاءات الجسد ، ينامان كل ليلة متعبين من الصمت ، لكن المرأة التي اجهدها الصمت ، تتخذ قرارها ، تغادر الليل تغلق سماعة الهاتف ، يتابع الرجل الذي يعرف تفاصيل الجسد وهوامش الرجال والتواقيع الممزقة اخر قرارات المرأة ، يحاول منعها ، اللعبة الصغيرة تدنو من اقدام العابرين ، يبسط ذراعيه وكفيه وزهرة القرنفل والبيت الطيني ، يحاول منعها واللعبة تدنو وتدنو ، يحدثها عن الليل والربيع والتوقد وآنية الورد وأطباق العسل ، ترفض يحاول ، ترفض ، ويتابع الرجل مأخوذاً بالحزن والخوف جسد المرأة فيحزنه حدّ البكاء ان يكون مجرد توقيع عابر ، يصير الجسد وجهاً آدمياً ، عيناً كبيرة تتسلق الباب الزجاجية لا يريد الرجل ان يصدق ، لكن العين تستقر عند ثقب صغير ، تطارد جميع الاجساد المستلقية على الكنبات والاسرة والارض ويسمع صوت الدمية يئن تحت اقدام العابرين ....

حزيران ١٩٨٦

قصيدتان

١ ـ محاولة للتذكر

لمملكةِ الضوءِ ، ترسمُ خارطةُ ،
كانتِ الارضُ مستويةً ،
والرياحُ تعبثُ بها ،
السواحلُ أبعدُ ممَّا تظنُّ عنِ البحرِ ،
والبحرُ أبعدُ مما تخمُّنُ عن محضِ أرملةٍ ، تتمدَّدُ فوقَ الحصىٰ ،
لا ترى في الطبيعةِ غيرَ ضالتِها ، وحدها ، تتكوَّرُ ، عاريةً ،
تحتَ شمسٍ مضرَّجةٍ بالخَجَلْ :
لم تفقْ من هواجسِها حينَ داهمَها البحرُ بالرغبةِ الداعِرَهْ ،
كانتِ الروحُ جنِّيةً ، والعجائزُ منبطحاتٍ علىٰ الرملِ ،
يصنعْنَ بعضَ المساحيقِ من رقيةٍ باليةْ
عارياتٍ أرىٰ لحمَ أجسادِهُنَّ يُنيمُ تجاعيدَهُ في ظِلالِ الحجارةِ ،
والخمرُ تُسفَحُ فوقَ الحصىٰ ،
بينما تتصاعدُ بين اوقاتهنَّ الرتيبات أبخرةٌ تتمشىٰ الرياحُ بها ،
اتاملُ بروازَها : ،
(كم تجعَّدتِ الروحُ في هذه القوقعَهْ !) ،
لم تفقْ من هواجِسِها ،
كانتِ النارُ اسطورةً ، تتوهَّجُ في موقدِ الجَسَدِ المترمِّلِ ، والريحُ تعبثُ بالشَعَرِ الوَسودِ المتطايرِ
طاردةً عن ذؤاباتِهِ سُحباً من دُخانِ البخورْ
دمٌ في الدوارقِ ،
لا نشوةً في الجَسَدْ ،
جثثُ الموتِ ، والسمكِ المتعفِّنِ ،
مقبرةُ الصمتُ عندَ الأُفُقْ
بقايا ضبابٍ ، وآثارُ ملحٍ علىٰ الجَسَدِ المتاكِلِ
ثمَّةَ أسلحةٌ لم تُحَدَّدْ تواريخُها ،
وأساطيرُ لم تكتملْ
زخارفُ فوقَ الحَجَرْ
ومقبرةٌ للمراكبِ بعثرها البحرُ فوقَ الرمالْ
وتمثالُها الانثويُّ تاكلَ تاريخُه ،

خليل الاسدي

وعلاهُ الصدأ
لم يعدْ راحلَ بالنبأْ
هَزَمَتْها التجاعيدُ ، واختَتَمَتْ حُبُّها بالتضرُّع
منفيَّةٌ من ممالكِها ، والقلاعِ التي خَرَّبَ الحبُّ أسوارَها
(تذكَّرتُ ،
حينَ ثَمُلنا ،
مَسَرَّاتُنا لم تشخْ هكذا ،
والاصابعُ لم ترتعِشْ ،
كنتِ رائعة* وأنا اتجوَّلُ في جَسَدِكْ !)
يداها تقيسانِ خطَّ الأفُقْ ،
لم يعدْ لليدينِ سوىٰ ان توائمَ بينَ التوقُّفِ والحركهْ
بآلِيَّةٍ لم تطقْها
ـ [لقد هُزِمَ الوقتُ ،
وانتابني فَزَعٌ من حياتي !]
ـ [تذكَّرتُ ،
عريَكِ فوقَ البيضاتِ ،
فوضاكِ اذْ تنهضينَ من النوم ،
أنثاكِ ، حافيةَ القدمينِ ، تحاولُ ان تتخلَّصَ ، جاهدةً ،
من نُثارِ زجاجِ الجَسَدْ
ومرآةَ روحِكِ ذاتِ التجاعيدِ] ،
بحَّارةٌ لن يعودوا ،
وموتُ الصدى ،
القواقعُ في الشَعْرِ ، والرملُ فوقَ العجيزةِ ،
ماعادَ ماضي السُفُنْ ،
مُذْ مضى ،
هيكلٌ من عظامٍ يُدحرجهُ البحرُ فوقَ الحصى ،
والعجائزُ خبأنَ بعضاً من النارِ داخلِ أسوارهن ،
وسرنَ على الرملِ يجمعْنَ للنارِ بعضَ الحَطَبْ ،
وهنالكَ ،
في نقطةٍ لاتُرى ،
يتفسَّخُ في موتِهِ ،
جَسَدُ الأرملهْ .

كانون الاول ١٩٨٥

٢ ـ ثمَّةَ مايذكِّرُ باللهاثْ

سَرَقَتْ ملامحَها الفُرَقْ
ولِذا ، فانَّ البيتَ منغلقٌ على أعضائِها ،
وفضاؤُها ما عادَ غيرَ سقيفةٍ ، ضاقَتْ عليها منذُ أغلقتِ الجَسَدْ
أو منذُ داهَمَها الحصارُ ، ولم يُباغِتْها أحَدْ .
يتاكلُ اللحمُ الطريُّ على المساندِ ، والسجاجيدِ العتيقةِ ،
والخزاناتِ التي صَدِئَتْ بها الاقفالُ
مثلُ الجواربِ ، والملاءاتِ القديمةِ ، والخِرَقْ
باتتْ ترتِّقُ ماتمزَّقَ من أنوثتِها
يدُها تُمسِّدُ عريَها المخبوءَ تحتَ الثوبِ في خجلٍ
ترابُ الجنسِ يكسو أرضَ غرفتِها ،
تراقبُ :
نارُها لم تخبُ ، ثَمَّةَ جمرةٌ ، او جمرتانِ كساهُما جسدُ الرمادِ ،
وجَرَّةٌ من خَمرْ
تناى هواجسُها فتُطلقُ شعرَها للخصرِ ، ثُمَّ تحلّ ازرارَ الثيابِ ، لترتمي فوقَ الشراشفِ ، والوَسائِدِ ،
عاريةً
مفتوحةَ الساقينِ ، مرتعِشَةْ
ذا جرحُهاالملتمُّ ،
منفرجاً يباعدُ بينَ ساقيها ، ويمنحُ نفسَهُ ليدينِ مرتعشتينِ ،
مبتهلاً يثرثرُ ،
والملاءاتُ القديمةُ تحتوي اثرَ العجيزةِ ،
بعضُ رملٍ فوقَ شرِ شفِها المزركشِ ،
بعضُ ملحٍ فوقَ نهديها ، واسفلِ بطنها العاري ،
[لعلَّ البحرَ ضاجَعَها طوالَ الصيفِ !] ،
[هل كانت هناكَ ،
وراءَ سورِ البيتِ يوماً ! ؟] ،
ثوبُها ملقىً على الكرسيِّ ،
[رائحةُ الانوثةِ ، والبخورِ تخالطا فيهِ ، وآثارٌ من الاعشابِ ، والاشناتِ] ،
ترقبُ عريَها ،
مبهورةَ الانفاسِ ،
مندهِشَةْ
[هل حرَّكتْ شفتينِ إلّاكي تموءَ ، كقطَّةٍ ، في الركنِ ، منعزلَةْ !؟] ،
تُمسِّدُ عريَها ،
وتموءُ ثانيةً ،
فتفوحُ رائحةُ الجَسَدْ
وبطيئةً تنسابُ حباتُ العَرَقْ
من ابطِها العاري ،
فينضحُ ، دافقاً ، من جلدِها العاري الشَبَقْ

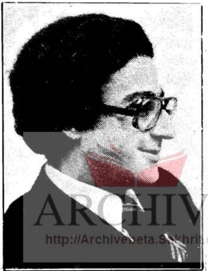
- - -

كانتْ بقايا الروحِ ناعسةً ، تَلألا تحتَ مصباحٍ شحيحِ الضوءِ ،
والجسدُ المؤلَّهُ راعِشاً ، يتامَّلُ الوثنُ الممدَّدَ في لدونتِهِ ،
وثَمَّةَ مايذكِّرُ باللهاثِ ، يجوبُ صمتاً فارغاً ،
في ليلِ مملكةِ آمراةْ .

كانون الاول ١٩٨٥

حوار مع الشاعر اديب صعب

الشعر الذي لايهزنا من الاعماق ليس شعراً



اجراء
كامل عويد

نال أديب صعب البكالوريوس في الادب واللغة العربيين وفي التربية من الجامعة الاميركية في بيروت (١٩٦٧) . وأعدّ الماجستير في الفلسفة في الجامعة نفسها (١٩٦٩) ، وكانت اطروحته حول الفيلسوف الاسباني المعاصر اورتيغا اي غاسيت . وتابع دراسته في انكلترا ، حيثُ حضر دروسا في فلسفة الشعر والفن في جامعة كنت في كنتربري قبل ان يعد اطروحة الدكتوراه في جامعة لندن (١٩٧٢) في الفلسفة الخُلقيّة ـ بعنوان «الواجب وتحقيق الذات» .

بعد مجموعته «قيثارة الضياء» للاطفال (١٩٦١) نشر مجموعتين شعريتين : «أجراس اليوم الثالث» (بيروت ، ١٩٦٩) و«مملكتي ليست من هذا العالم» (بيروت ١٩٨١) .

نشر دراسة فلسفية ـ اجتماعية ـ تربوية بعنوان «الدين والمجتمع» (بيروت ـ ١٩٨٣) .

له دراسات في الفلسفة والتربية والنقد الادبي ، فضلا عن قصائد كثيرة ، منشورة في عدد من الصحف العربية .

● واديب صعب له تجربته ومفهومه للشعر ، ولكن مع هذا هل جاء باضافات جديدة .. نستطيع ان نقول عنها ، بانها تصب في مفهوم الحداثة ....

يقول الشاعر اديب صعب :

- الاجابة التامة او المنهجية عن هذا السؤال هي من عمل الناقد . الا اني أود إلقاء بعض النور على مفهوم الاضافة .

إذا تناولنا الشعر العربي التقليدي ، لوجدناه كله موزونا ومقفّى على الطريقة التي باتت تسمى «عمودية» . فهل يعني هذا ان أبا نواس لم يضف شيئاً الى امرىء القيس او عنترة ، وان المتنبي لم يضف شيئاً الى ابي نواس ، وان خليل مطران لم يضف شيئاً الى المتنبي ؟

كلا . ان كلّاً من الشعراء المذكورين ، وسواهم ، ترك صوته المتميز في الشعر العربي . واذا تناولنا قصيدتين لشاعرين من هؤلاء ، تجريان على وزن واحد وقافية واحدة ، لوجدنااختلافاً بين هذه وتلك ، يشار اليه بعبارة «النفس الشعري» .

وهذا يصح ايضاً على الشعر الموزون والمقفى الذي يعتمد نظام التفعيلة ، لا نظام البيت ، وكذلك على قصيدة النثر . فشعر خليل حاوي غير شعر السياب ، وشعر ادونيس غير شعر حاوي ، وشعري غير شعر ادونيس . ومن ناحية قصيدة النثر ، ان شعر انسي الحاج غير شعر محمد الماغوط .... ان ثلاثة عقود لا يمكن ان تمحو سبعة عشر قرنا من الشعر العربي . اني لا ادافع عن اي شكل من اشكال الشعر ولكن ربما كان الانطلاق من مفهوم الاضافة يفوّت علينا عناصر مهمة لدى الشاعر الذي نقرأ او ندرس ، وربما كان في الافضل ان نتناول كل شاعر ، بل كل قصيدة على حدة ونبحث فيها عن الجودة وهذا لا يعني اني وحدي ، بين الشعراء كتبت بلغة سليمة وسلسة وعفوية او اني وحدي نوعت اوزاني ولم اتقيد بوزن واحد او اثنين او ثلاثة ، أو اني تضرّرت في اعتماد الرمز أو ان سواي لم ينظم شعراً يمكن ان يسمى وجودياً بالمعنى المذكور فقط ، ويبقى التميز او التفرد في طريقة استخدام هذه العناصر وفي اجتماعها .

* شعرك موزون ومقفّى على اساس التفعيلة تمييزاً له عن الشعر العمودي . وهناك من يقول ان الزمن تخطّى الوزن والقافية ...

- حين نقول ان شيئاً ما «تخطّاه الزمن» ، فنحن نعني واحداً من احتمالات، عدّة ، فيها :

(١) ان هذا الشيء كان موجوداً وزال ، (٢) انه كان واسع الانتشار وانحسر ، (٣) ان الراي العام كان معه فتحوّل عنه .

قبل تحليل كل من هذه المعاني ، أود التذكير بأنّ شعري كله محافظ على الوزن والقافية . لكنه يعتمد نظام «التفعيلة» ، كما في شعر السياب في شعر احمد شوقي وحاوي ، وأمين نخلة . النوعان من الكتابة الشعرية تصحّ عليهما صفتا الموزون والمقفى ، رغم فوارق التركيب والموسيقى بينهما . وساتبنّى للاوّل اسم «شعر التفعيلة» ، وللآخر اسم «شعر البيت» . ثم احاول ان ارى اي معنى من معاني تخطّي الزمن يصح - إذا كان يصح على الاطلاق - على كل منهما .

بالمعنى الاول ، لم يتخط الزمن شعر البيت ولا هو تخطّى شعر التفعيلة . فالنوعان من الشعر ما يزالان يكتبان ويلقيان وينشران . لكن قد يصحّ ان الزمن تخطى شعر البيت بالمعنى الثاني :

بمعنى انه كان واسع الانتشار وانحسر ، او بالاحرى أصبح اقل انتشاراً من ذي قبل مع ظهور الانواع الاخرى من الكتابة الشعرية ، ومنها شعر التفعيلة ، في اواسط القرن العشرين او قبل ذلك بقليل . وحبذا لو انصرف بعض طلاب الادب الى مسح الصحف والكتب المدرسية التي تنشر الشعر ، ومجموعات الشعر الصادرة عن المطابع ، من اجل القيام باحصاءات ومقارنات ودراسات مفيدة ، منها التأكد من انحسار شعر البيت بعد ظهور الانواع الاخرى ، او بالاحرى تحديد مدى الانحسار الحاصل فعلاً .

ثالثاً ، تصعب الاجابة عما إذا كان الراي العام، قد تحوّل عن الشعر الموزون والمقفى الى سواه من اشكال الشعر . فمن يكوّن «الراي العامّ» ؟ هل يتكون من غالبية القرّاء (بمعنى الذين يجب ان نميّز بين انواع القراءة ، قد يكون شخص ما قارئاً عاماً ، لكنه ، في الوقت نفسه ، قد يكون «أمّيّاً» بالنسبة الى الشعر - لا يعرف قراءته او لا يجيدها .

حين نتكلم عن «الراي العامّ» بما يخص الشعر ، فالافضل ان نحصر العبارة في قرّاء الشعر . انطلاقاً من هنا ، لا اظن ان الذين كانوا يقراون «شعر البيت» تخلّوا عن قراءته بعد ظهور «شعر التفعيلة» ، او ان قرّاء النوع الثاني تخلوا عن

قراءته بعد ظهور الشعر المنثور ، اي الذي لا يحمل اوزاناً وقوافي على الاطلاق . لكن يمكننا ان نقول ، دونما حاجة الى إجراء اي تجربة او دراسة ميدانية ، ان شعر البيت فقد عدداً من القراء بعد ظهور الانواع الاخرى من كتابة الشعر .

فالانسان «عموما» يبقى امينا لما تعوّده في صغره . وهناك اناس كثيرون يعتادون اليوم قراءة شعر التفعيلة او قصيدة النثر ، فلا تعود الاشكال الاخرى تروقهم .

ولكن يجدر بنا ان نذكر ان «الراي العام» لا يقرر جودة الشعر او عدم جودته . فهناك الجيد والرديء في شعر البيت وشعر التفعيلة وقصيدة النثر جميعاً . والشعر الجيد لا يمكن ان يتخطاه الزمن ، اذ ان اهم عنصر من عناصر جودته هو بقاؤه على الزمن .

ان هناك شعراً او لا شعر . فالصالح ليس هكذا لانه عنصري (او العكس) والسيء ليس هكذا لانه قديم (او العكس) . واننا نقع على الجيد والرديء في هذا وذاك كليهما . إذاً ليس في رايي ما يمنع شاعراً من كتابة قصائد عمودية اليوم . ولكن هي تبقى كما يبقى اي شعر آخر - تبعاً لكونها شعراً عظيماً . وإذا لم تكن هكذا ، فهي ستزول مع الوقت ، كما سيزول الكثير الكثير من الشعر العصري الذي لا يحمل معه مقومات بقائه . ان مقومات بقاء الشعر هي في الشعر ذاته ، وليس في الضجّة التي تنشا (او لا تنشا) حوله .

*ماأهمية «الشكل» في الشعر ؟

- ثمة من يرى ان الشكل هو كل شيء في الشعر . الجاحظ ، مثلا ، عبّر عن هذا الراي بقوله ان المعاني مطروحة على الطريق ، يلتقطها الجميع لكن الفضل في الصياغة . سواه يقول نقيض هذا : ان الشكل ليس المهم ، بل الفكرة وما الشعر سوى تعبير عفوي عن الافكار والمشاعر .

ولكن اذا كانت الحال هكذا ، فلماذا لا يكون البكاء والضحك والكآبة والصراخ شعراً ؟ اليست هذه تعابير مختلفة عن انطباعات المرء ومشاعره ؟ ان كثيراً مما ينشر اليوم تحت اسم الشعر لا يتعدى كونه بكاء وضحكاً وصراخاً ، بل ان هذه خير منه لعفويتها .

لا اقول البتة ان الشعر شكلٌ محض . فالكلام الذي لا يهزنا من الاعماق ليس شعراً . وهو لا يتغلغل الى العمق مالم يكن آتيا من العمق ، إذ لا يخاطب العمق سوى عمقٍ آخر .

لكن الشعر ، وكل فن جميل ، يتميز عن الشعور المحض او العاطفة الخام بكونه صناعة . وطريف ان تكون عبارة «شعر» في اللغة اليونانية - وهي العبارة نفسها التي تسربت الى الانكليزية والفرنسية ولغات اخرى - مشتقة من فعل معناه «اصنع» . القصيدة كيان يصنعه الشاعر . والشعر إبداع فكر وإبداع لغة وإبداع شكل . وقد تنبّه نقّادنا العرب الاقدمون ، مثل ابي هلال العسكري الذي وضع «كتاب الصناعتين» (اي النثر والشعر) ، وابن رشيق القيرواني صاحب «العمدة في صناعة الشعر ونقده» ، الى هذا الامر .

* كيف تفسّر رموزك الشعرية ؟

- لقد اصبح هذا الخط الذي انتهجته لنفسي منذ عام ١٩٦٦ ، عندما كتبت قصيدة «اجراس اليوم الثالث» او قليلاً قبل ذلك الحين ، من مناهجي الشعرية . لكني اوّد ايضاح بعض الأمور في هذا المجال :

أنا اعتمد احداثاً ومواقف استمد منها رموزاً ارى العالم والحياة والاخرين في ضوئها .

وقد قال د . نديم نعيمة حول «اجراس اليوم الثالث» ان الشاعر ، «الذي عاش صلب الحقيقة في بلاده وموتها كما يعايش قلق جيله وعتمته وضياعه ، عرف جيداً كيف يجسد في شعره ذلك الصلب والموت والضياع» . ان شعري شعر عربي اصيل اكتبه لكل قارىء شعر في اللغة العربية ، من محيط الوطن العربي الى خليجه . وشعري ليس «مذهبياً» باي معنى . فانا ارفض المذهبية والفئوية في كل شيء ، حتى في الفن والشعر . وغاية رموزي - مهما يكن المصدر - هي إبراز وجه الانسان .

لقد وجدت في الرمز طريقة ملائمة للتعبير عن مواقف تتجاوز الغنائية الصرف لتجمع عناصر ملحمية ومسرحية وروائية - وبكلمة ، وجودية - في كلٍ موحّد . من هنا ليس شعري نظم عقيدة ، وإنما هو محاولة لرفع بعض الحجب او الاقنعة عن وجه الانسان . ان همّي واهتمامي وشغلي الشاغل هو الانسان . واوّد ان اقول ان قصيدة «اجراس اليوم الثالث» التي ذكرتها كتبتها وانا تحت اثر رواية دوستويفسكي «الجريمة والعقاب» . وربما كان

دوستويفسكي قدوتي في اعتماد الرمز الديني . وربما كان، من بين من قرأت، أعظم من ترك لدي إثراً باقياً . وما من مرّة قرأته إلّا أثار في مرضاً خلّاقاً .

* أيمكننا تفحص اليوت كمؤثر في شعرك رغم ما يقال في شعره ؟

ـ سواء أصحَّ ما قيل عن اليوت او لم يصحّ، فانا خارج هذه اللعبة . الا اني أودّ أن اشير الى أهمية الثقافة للشاعر، مع التشديد على الموهبة او الطبع كعنصر اساسي . والموهبة وحدها لا تكفي . ويحسن بالشاعر أن يعي ماسبقه وما يعاصره في عالم الشعر وفي عالم الثقافة الانسانية . غير ان عدد الكتب التي يقرأها المرء او اللغات التي يجيدها او الدرجات الجامعية التي يحملها لا تجعل منه شاعراً، وان كان استاذاً لمادّة الشعر او الادب او البلاغة .

* يقال ان القصائد الطويلة من عيوب الشعر الحديث المكتوب على أساس التفعيلة . فماذا ترى ؟

ـ عندما كتبت قصائدي الطويلة لم اجد بدّاً من كتابتها على هذا النحو للتعبير عن تجاربي آنذاك . والشيء نفسه أقوله عن قصائدي .

غير اني ابادر الى القول بأنَّ النفس الطويل ليس في التطويل . وفي قول المتنبي : «كفى بك داءً أن ترى الموت شافياً» قصيدة تفتح لنا أبعاداً لا تنتهي . وفي قوله : «تجري الرياح بما لا تشتهي السفن» قصيدة ايضا، لم يضف اليها شيئاً الشطر السابق : «ما كل ما يتمنى المرء يدركه»، بل جاء عبئاً عليها . وقديماً قال أحدهم في فضيلة الايمان : «أقول بيتاً واحداً، أكتفي بذكره من دون أبيات» .

هذا كله صحيح لكن المسألة في القصيدة التي نقصد الكلام عليها وليست مسألة غيبيات وأحكام سابقة مجردة .

وبعيداً عن إصدار اي حكم تعسفي يربط جودة الشعر ورداءته بطول القصيدة وقصرها، إذ هناك الجيد والرديء في هذا وذاك كليهما، أود ان أشير الى ان جو المطولات هيمن على الشعر العربي المعاصر بحيث بات بعض الشعراء يظنّ انه لا يقول شيئاً مالم ينظم قصائد طويلة . وهذا الاعتقاد ولّد الكثير الكثير من الشعر المملّ الذي لا يحمل في ذاته مسوّغاً لطوله .

ولكن ان نقول في المطلق بأنَّ طول القصيدة عيب (أو عكس ذلك) وقصرها فضيلة (أو عكس ذلك)، فهذا مالا أذهب اليه شخصياً . وان حكما كهذا هو حكم تعسفي . وقد علّمتني الفلسفة مافيه الكفاية لاجتنابه .

* مادمت قد ذكرت الفلسفة، فلننتقل اليها . انت استاذ جامعي في الفلسفة، هل ترى تعارضاً بين الشاعر والفيلسوف او بين الشعر والفلسفة ؟

ـ يمكن ان أقول ان التعارض قائم فيّ، بين الشاعر والفيلسوف . لكنه ليس قائماً، بين الشعر والفلسفة، اي بين شعر لا يريد ان يكون الا شعراً وفلسفة لا تطمح الى أن تكون سوى فلسفة . الشاعر والفيلسوف يتعارضان في الشخص الواحد لأنّ كلّاً منهما يريد الاستئثار به، ولأن عليه، حين يكون شاعراً، ان يخلع رداء الفيلسوف، وحين يكون فيلسوفاً ان يخلع رداء الشاعر .

أما الشعر والفلسفة فلا يتعارضان، لأن كلّاً منهما مستقل في ذاته، ولكلٍّ منطقه ونطاقه . فالشعر نشاط اوّلي، أما فلسفة الشعر، والفلسفة كلها، فنشاط ثانوي . الشعر بوح، أما الفلسفة فتفسير وتحليل وتبرير . وهذا يأتي بعد البوح، ويتخذ منه مادة يعمل عليها .

* اي النشاطين، في نظرك، يحتل مرتبة أعلى : الشعر ام الفلسفة ؟

ـ هذا قائم على نظرة خاطئة الى النشاطات الانسانية، ترى انها تتنافس في مابينها على دراسة موضوع واحد . والحق ان كلّاً من هذه النشاطات ينظر الى الوجود من وجهة نظر معينة وليس هناك اعلى وأدنى . فجميع وجهات النظر متساوية من حيث الأهمية والقيمة . وهناك شعر أفضل من شعر وفلسفة أفضل من فلسفة . لكنني لا افهم أن يكون احد هذين النشاطين ـ الشعر او الفلسفة ـ «أفضل» أو «أعلى» أو «أهم» من النشاط الآخر إذا سلّمنا بأنّ لكلٍّ منهما منطقه ونطاقه .

فالمفاضلة لا تجوز لأنّ الشعر على خط والفلسفة على خط آخر .

الاعتراف الاخير لمالكـبن الريب

القسم الثاني
الفصل الثامن

الشراهة

■ يوسف الصائغ

استسلمت لشراهتي ...

ماكنت ادري ، ان الشراهة خطيئة ... واذ . اكتشفت بمحض تجربتي أن للشراهة عقاباً .. فقد قبلت مقدماً ذلك العقاب ..

وكان افظع ما في تلك الشراهة ، واكثرهُ استجلاباً للهوان ، ذاك الجوع ، الذي لايُدارىٰ ، ولايداوىٰ جوع فيه الحاح جنسي طاغ .. فكأنني لن اشبع ... واذا شبعت فما ذاك ،الا بسبب التعب من تلذذي ، فأكف ، رغماً عني ، وعيناي ، وكل روحي ، مشحونة بشبق غريب ...

قال أبي لامي :

ـ ليس هذا معقولاً ... اين يذهب بكل هذا الطعام الذي يأكله ؟

ثم أخذني للطبيب ، متوهماً ان في امعائي ديداناً تشاركني ما آكله .. فهي المسؤولة عن هواني ، ولست المسؤول ؟

وخيب الطبيب ظنه ...

ـ ما في امعائه أي عيب ...

وضحك «عبدالباقي» مضيفاً :

ـ وتلك هي مشكلة ... لو كان ثمة ما يعيق معدته أو امعاءه لما استطاع أن يأكل بالشكل الذي تتحدث عنه ...

ويهز أبي رأسه ، ويردد بأسىٰ :

ـ بطيخة كبيرة يادكتور .. بطيخة بحجم راسه .. أكلها وحده ... وبعد الغذاء

كان أطغىٰ ما فيها شذاها ...
ذاك الشذىٰ النباتي المبهم الذي ينبعث عادة من بطيخ أخر الصيف ، وقد اختزنته على مهل من رطوبة رمل الشاطىء الحار ... وقد نقعه الماء ...

انني اكتب هذه السطور .. وفي كياني يفوح شذىٰ تلك البطيخة التي ، كان أبي قد وضعها قرب النافورة في السرداب لتبرد في ذاك الظل الرطب عند الظهيرة ...

ولقد كنت اتناول طعام الغذاء ، وأنا ممتلىء بمحض النداء الصادر عن رائحتها الانثوية الفاغمة .. ولقد تحيلتها مقدماً ... واستطعت أن اتذوقها وانا بعيد عنها تماماً ...

بل لقد زدت على ذلك ، ورحت اراقب تلذذي وهو يتورّم في جسدي ، ويتصلب من فرط الرغبة ، واستطيب لعابي ، وعصارات معدتي ... وأتأنيّ ...

كنت اعرف أنها تنتظرني .. وأنها ، لابد تعاني ذاك التشوق الصعب ، الذي تعانيه كل الاشياء المشتهاة ... فلونها البرتقالي ، بسبب ضراوة عصيرها ، وغضارة لحمها . يزداد احتراقاً ... ومخاط بذورها اللامعة ، يتلوى على نفسه ، بغطرسة فعله الجنسي المبتذل ...

اقتربتُ منها .. وحين رأيتها تحت عيني .. قريبة من أنفي ، عرفت تماماً ، أنها كفت عن أن تكون مجرد ثمرة .. أو محض كائن نباتي مذبوح ... بل هي حيوان ، تام الحيوانية ... وان لها لحماً مليئاً بالعصارة والألياف ... يغري بالبهجة والموت ...

ماكنت للوهلة الاولى ، أطمع بسوىٰ أن اقف عندها وأتأملها بحواسي ... مستدراً كل ما في جسدي من طاقة على صنع عصاراتي الحارقة ...

وحين اوجعتني يدي ، وهي تتجه ، على غير ارادة منها الى السكين ، ما خطر لي ، اكثر من انني سأحتز منها قطعة ، هلالية ، اعض عليها باسناني واريح في نسيجها حرارة لثتي التي كانت قد تورّمت تماماً ..

ولقد صنعت الهلال الاول من جسد ذاك الحيوان النباتي الفذ ... ثم نسيت نفسي ...

وحين انتبهت ، لم يكن قد بقي من القبة البرتقالية المشطورة ، سوى قطعة بحجم كفي ، عليها أثار اسناني ، وشهوتي .... في حين كنت انا نفسي ، ملطخاً بشراهتي ... ودم الضحية النباتي .. الذي راح بسبب ما ينطوي عليه من كبريت سري يحرقني على منابت شاربي ..

ما كان معقولاً ، أن اترك تلك القطعة الذليلة . لانها . في أبسط الاحوال ، يمكن أن تشهد علي ، فاستعنت بتوتري على أن ازدردها ... وتكومت دوني قشور قبيحة .. هي جلد حيوان مقتول بقسوة ... رحت اجمعها بتقزز وأنا مشغول باخفائها .. بقدر انشغالي ، مقدماً ، بأنتظار فعلتي ...

حين انتهيت من ذلك ... رحت الى مكاني فاستلقيت ، متدبراً ، شكل البراءة التي لابد أن احتاجها ، لكي لاتتجه الى الشكوك ... وكنت أسلي نفسي ، بأنني رغم سوء سمعتي باعتباري اكثر أهل هذه الدار شراهة ، لايمكن أن اجتذب الانتباه ، الى أنني ، مؤهل لارتكاب موبقة فاضحة كهذه ... أن آكل ، لوحدي ، وأنا لم أكد انتهي من طعام غذاء دسم ، بطيخة بحجم راسي ، اشتراها أبي لنأكل قسماً منها بعد الغذاء ، وقسماً نتعشىٰ به مع الخبز والجبن ... وربما تبقى قسم ثالث لليوم التالي ..

كنت مستلقياً في مكاني ، وأنا اصغي الى أهلي وهم يتدبرون حيرتهم : في أمر البطيخة التي اختفت فجأة ... ويبحثون عنها . في كل مكان .. بسذاجة من فقد كل اسباب رصانته ... فهو يفتش في اكثر المضان شذوذاً وغرابة ، من أجل العثور على سبب ، يمكنه أن يجده ، ان هو التفت الى أقرب مكان منه ...

كان أغرب ما في هذا ، أنهم في ارتباكهم وبحثهم العجيب ، لم يخطـر لهـم أن يسألوني ... واذ كنت أتوقع أن يفعلوا ذلك ، فقد اعددت نفسي للاجابة ، والاقرار بما فعلته ، من خلال خجل مصطنع ، وفكاهة مخفية .. وندم مفضوح ...

ولقد كان انتظاري لهم ، معذبا ، وباعثا على الضحك في آن واحد ... ومرت ساعة حتىٰ وجدتهم يجيئون الى الغرفة ، فتصنعت النوم ، وأنا اغالب حاجتي للضحك ... فقد كانوا بسبب حيرتهم متعبين ، وقلقين ، ومستعدين لتصديق اغرب الخرافات ...

بعد لأي .. سمعت صوت أبي يخاطب والدتي :

- اسمعي ... أيعقل أن يكون هو ؟

- ايعقل ذلك ؟

قالتها بطريقة ، جعلتني ادرك كم في حالتهم وحالتي من فكاهة ومرارة ، فما عدت استطيع منع نفسي من ضحك مفاجيء راح يهزّ جسدي .. وأنا اسمع اختي تصيح من مكانها ...

- انظروا .. انه يضحك .. هو الذي أكلها ...

ولقد كبرت معي شراهتي .. والى حين راحت تكلفني الكثير من المهانة والعذاب .. بسبب ما اعتادت عمتي تسميته بـ «العين الجوعانة» ... ولعل الله استجاب صلواتي ، بعد أن اكتشفت أن هناك خطيئة بين الخطايا اسمها الشراهة ، فرحت اضمها الى خطاياي المعدودة التي اعترف بها للكاهن ... اذ سرعان ماراحت هذه الشراهة ، تتخذ اشكالاً عديدة تلبس احياناً لبوس الهوس .. أو اللجاجة .. متنقلة بين جانب وآخر ...

مَرّ زمن تبدل الجوع الى الطعام ، فانصب على القراءة ... كنت اقرأ بنهم حقيقي . متلذذاً بالطريقة الداعرة نفسها التي أكلت بها ذات يوم بطيخة بحجم راسي.

ولقد قرأت كثيراً ... في عطلة صيفية كاملة ، رحت اقرأ يومياً من الصباح الى المساء ، وأنا لا أصدق ، أن هناك متعة تشبه المتعة التي اعيشها ، في «حروب طروادة» التي عثرت عليها منشورة بالتسلسل في مجلدين بين كتب أبي يضمان اعداداً من مجلة «الرسالة» المصرية ...

كنت اقرأ ، وأنا مسحور بالبطولة والخوارق والاسلوب واللغة والحب والكراهية ، والاسماء ، وعالم الآلهة والحروب والعشق ... ولقد بكيت حقاً لموت «أخيل» وامتلأ قلبي غماً لليلتين كاملتين ...

وقرأت في تلك العطلة نفسها «قصة الميكروب كيف اكتشفه رجاله» واحسست الحمىٰ تملأني وأنا أتابع ، كما في قصة بوليسية ، كفاح «لويس باستور» مع ميكروب الكوليرا ، واحسست عميقاً محنته يوم اراد اعلان اكتشافه ، فاحضر أمام حشد من اطباء ذاك الزمان ودجاليه ، زجاجة ، قال للحاقدين أنها تحتوي ملايين من ميكروب الكوليرا تكفي لقتل اهل مدينة باريس ... كان قلبي يدق توجساً ...

فلقد تقمصني «باستور» واستطعت أن اتخيل تلك الزجاجة المليئة بالموت ، ورأيت نفسي ، في لحظة أخرىٰ جالساً بين اولئك الاطباء ، وأنا أرىٰ الى أحدهم ينهض من مكانه ، مليئاً بالجهل والسخرية والتحدي ...

ـ اعطني الزجاجة .. وسأشربها .. وسنرىٰ ...

بالمحنة «باستور» !

بالقلقه المزدوج ، وثقته بصدقه ، وبما اكتشفه ...

بالغرور الطبيب الدجال ، الذي غامر ، دون أدنىٰ احساس بالخطر ، وأصرّ على شرب الزجاجة كاملة أمام عيون الحاضرين ...

باللانتظار القاتل ...

كنت اتابع في خيالي الصورة ، وأخاف من المحنة ، التي سيواجهها «باستور» ان لم يمت الطبيب المتحدي ، بعد ساعة ، أو بعد يوم ، أو بعد عدة أيام ...

ولقد صليت مقدماً ، من أجل موته ...

وتساءلت بعدئذ ، وأنا متسلق فوق سريري من الحزن والغضب والتعب ، ان كان «باستور» قد صلىٰ مثلي ، من أجل أن يصاب ذاك المتحدي بالكوليرا ، وأن يموت جزاء غروره ، أو ان كان هذا العالم الصالح ، والصبور والحنون ، قد صلىٰ ، مدفوعاً بكل فضائله ، لينقذ الله هذا المغرور ـ وينجيه من الموت ، مادام الطبيب الصالح ، لايستطيع ، ولايصح أن يتمنىٰ موت أي من الناس ... لم يمت الطبيب ...

انقضىٰ الموعد ... وما مات ...

ولقد تطلعت من مكاني الى الله ، نيابة عن «باستور» العظيم ، وسألته ، كما سأسأله في الايام التالية : لماذا ؟

أجاب باستور : لان الميكروبات التي ابتلعها الطبيب كانت ميتة .. أماتها الله سبحانه ، فقد ظل صامتاً ...

لم ينقذني من الخيبة والخوف والحزن ، سوى المزيد من الشراهة ... فان كنت ، بسبب ما واجهه «باستور» ، وبسبب الخوف المفاجيء الذي رحت اعانيه من ميكروبات وهمية ، تعيش حولي ، قد كففت ـ الى حين ـ عن متابعة «قصة الميكروب ورجاله» فان ذلك ، لم يجعلني اكف عن مجلة «الرسالة» ...

لم يكن علي سوى أن اقلب الصفحات رويداً ، لالتقي مثلاً ، بذاك الساحر ، خفيف الظل ، الذي اسمه «ابراهيم عبدالقادر المازني» ، وهو يروي ، بجراة ، وبساطة ، قصصاً من حياته اليومية ، يتحدث فيها عن علاقاته بزوجته ، وبالنساء ، ومن ثم عن علاقته بالحياة .... أو لانصرف الى تذوق ما ينطوي عليه من مكر وبراعة ذلك «الدكاترة زكي مبارك» و«ليلاه المريضة في العراق» أو لأكتشف السحر الثقيل بالطريقة التي يكتب بها «أحمد حسن الزيات» أو يترجم عن الفرنسية ..

بشراهة ...

أجل ، لم يكن ثمة مناص ، لاستيعاب كل ذلك ، إلابشراهة عينين جائعتين حقاً ، ومخيلة مستعدة لهضم كل ما تحتويه .. فتروح تصب عليه من عصارات ، جسد حار .. وروح متعطشة ...

ولقد دوّخني غوته بـ «آلام فيرتر» ولامارتين بـ «رافائيل» ووقعت تحت سيطرة الغرابة لاول مرة ... فاذا العالم شاحب شحوباً شمعياً حزيناً ... واذا العينان غائمتان ، بسبب من ضباب ناجم عن السحر ، واذا بي ، اعالج فجأة جهد الانسجام ، مع كل هذا القدر من الغرابة والسحر والحنين المبكر الى الحب والموت ، دون أن اعرف الى ذلك سبيلاً غير ، أن احدق في المرآة ، لأرى مدى التشابه ، الذي استطيع تحقيقه مع رافائيل أو «فيرتر» .. أوحتى مع «أحمد حسن الزيات» ...

بلىٰ ...

زهدت تلك السنوات بالرغبة في أن اكتب كما يكتب «عمي» ذاك الامير الحزين ... ورحت اجرب ايقاع روحي ، على وزن سحر جديد واخيلة غريبة ...

لايام عديدة ظل ينبض الاسلوب الجديد ، يتردد «في عروقي ، ويعيد صياغتي ، تماماً ، كما كانت تعيد صياغتي وجبة جديدة من الدهن والعسل والخبز الحار ، أو من الفاكهة الجديدة ...

كان ابن عمي قد جاء من بغداد ليقيم عندنا بضعة أيام ... وكان قد حمل الينا من المدينة المسحورة بين امتعته ومتاعه سلة كبيرة من الموز ، عرفناه مقدماً من رائحته الشهوانية ...

ولقد جلست عمتي الحولاء في الغرفة الكبرة ، فارشة تحتها سطوتها البيتية ، مستعينة بعدلها الناجم عن ترملها المرير ، وحكمتها المستمدة من المحبة والحرمان ، من أجل أن توزع «الموز» على العائلة ، وفق قانونها الحاد والمبهم ...

كنت مفتوناً بالموز ، بسبب غرابته ... ثم في اللحظة نفسها ، بسبب سهولته ، التي لن تكلفك سوى أن تنزع عنه قميصه الدهني ، فاذا «الموزة» امامك عارية ، كما ولدتها امها ... رشيقة غالباً ، ومكتفية ببياض جسمها الحليبي ، وعسلها الشاذ ..

ولعل اعمق ما في فتنة «الموز» عندي ، ترجع اساساً وستظل منسوبة دائماً ، الى طعم الموزة الاولى الذي فاجأني ، وأنا في اول شراهتي ...

فانا مازلت اذكر ، تلك الدهشة . التي اعترت حواسي جميعاً ، حين تذوقت هذه الفاكهة المخنثة .. لم يكن لساني وحده هو السعيد ، بالاتصال بذاك الطعم الفريد الذي لاتشبهه الطعوم ... بل فمي المملوء بالاعصاب والاسنان والدم الطفولي ، يتذوق الرائحة ، والصوت الناجمين عن استسلام الفاكهة لشهوتي ... وهي ترتكب انسجامها المذهل ، ورغبتها الاكيدة والمعلنة بوضوح كافٍ ، في أن تصبح جزءاً من فمي ولساني واسناني ... فكأني بعد وهلة أكل نفسي ...

ولقد بقي فمي ، معطراً بالدم النباتي والشهوة حتى بعد ان ذابت الفاكهة فيَّ ، وظل ذاك العطر يفوح مني سنوات ...

ولقد كان ذلك لذيذاً ، بقدر ما كان معذباً .. بسبب قوة التوق ، وجيشان الشهوة في الذاكرة ، حتى جاء ابن عمي من بغداد ... وحتى جلست تلك الارملة الحولاء في الغرفة الكبيرة ، تخترع قوانين عدالتها من جديد ، في توزيع غدق الموز على العائلة ...

كنت استحي من ارتعاش جسدي الخفي ، وأنا اتخيل ماسيحدث بعد قليل ، وأخاف من طغيان شراهتي ، وهوان ما اعرف جيداً ، انني موشك على ارتكابه ..

والله من ذلك التصميم الانتحاري الذي ماكان يمكن التخلص منه الابالاستسلام له ، والتردي فيه ، باكبر قدر من الدعارة والهوان ...

لقد اخذت حصتنا من عمتي .. ولم تمر ساعة ، ألا وانا اقيء لذتي .. متحرراً من طعم خطيئتي الاولى ... ومن ذكرى عبوديتي الاكثر ايلاماً ... ملطخاً بالعقاب الغض والحامض ، الذي انتهك كل ما في فاكهتي المحبوبة من براءة وصفاء واغراء ...

لامناص ...

لقد اكتشفت ، بقليل من الاسى ، وكثير من اللامبالاة ، أنني لا أملك ولن املك وسيلة التحرر بها من شراهتي ، بالاستسلام لها ، حد لانتحار ...

ولقد قرأت مجلة الرسالة ذاك الصيف ، بالطريقة نفسها ، كنت اقرأ بحماسة ، وتعب .. وكانت عيناي تؤلمانني ، ورقبتي ، وجسمي .. وكنت اجوع واظمأ ، وأخاف ، وأضيق ، واختنق أحياناً ، فلا أكاد استريح ، مدركاً ، بمحض خبرتي البكر ، أنني لن البث أن اصاب الان أو بعد قليل بذاك القيء المريح ... فما علي سوى الايغال والصبر وقبول الاسراف ...

لم البث أن انتقلت من قراءة «المازني» الى قراءة ماكان يكتبه في الرسالة «مصطفى صادق الرافعي» ، وحين ضاقت روحي بثقل ما في اسلوب هذا الرجل وصرامته .. عدت من جديد لاقرأ مسلسلة كتبها «زكي مبارك» عن رجل لا اعرفه ، ولم استطع ان احبه اسمه «أحمد أمين» ..

مقالات لعل «زكي مبارك» استغرق في كتابتها ونشرها بضعة شهور يتحدث فيها عن «جناية أحمد أمين على الادب العربي» ...

لم اكن افهم ، ولا استوعب الكثير مما في تلك المقالات فالمفردات التي تنطوي عليها ، كانت غريبة علي .. ولكنني كنت مسحوراً بالذكاء والسخرية ، والقدرة على التحدي ..

ولقد تمنيت ، لو أن «أحمد أمين» رد على «زكي مبارك» ، وكنت اتخيل أي لذة يمكن أن يشكلها عندي رد كهذا ، بحيث يتصل تحدٍ بأخر .. وسخرية بسخرية ... وبحيث تطول المعركة وتتسع ... ولكن «أحمد أمين» لفرط ذكائه ، خيب ظني .. فاختار الصمت ... ولقد ثقل على صمته ، فكرهته ، وثقل على «زكي

مبارك» من دون شك ، فراح يغالي في تهكمه منه وسخريته به ...

ومن القراءة الى الرسم ...

ماكنت قد اصبت بالغثيان ...

ولم أحبس نفسي ، كما حدث ، ظهيرة «الموز» لأتقيأ ... بل نسيت فجأة مجلة الرسالة ، وانغمرت في علبة اصباغ زيتية ، كنت قد اشتهيت الحصول عليها او على مثلها منذ دخلت المدرسة المتوسطة لشد ماكان ثمة تشابه بين تلك العلبة والفاكهة ... فكلتاهما ملون ، وعن كل منهما تصدر رائحة ، تتصل بعنف بخور التجربة والذاكرة ...

وأنا الساعة ، لا استطيع الخلاص من رائحة الزيت التي كانت تصدر عن العلبة ، وأنا اقلب عبواتها الانيقة بين اصابعي ...

رائحة ، اعرفها جيداً ، واستثار بها ، كما استثار برائحة عصاراتي .. ترتبط بالمهارة والسحر والابداع ... وتعيد الى روحي ذكرى ذاك الرسم الذي دخلته لاول مرة ، وانتميت الى السحر الذي فيه ، وقد اتخذ شكل لوحات معلقة على الجدران .. تسبح جميعاً في حمى ذاك الشذى الدهني الزنخ ..

ثم جاء يوم ، تبينت فيه جليا مصدر ذاك الشذا ...

كانت العبوات التي تحتوي الاصباغ ، مطروحة على منضدة قرب حامل الرسم ، وقد اعتصر بعضها ، فبدا اشبه بحشرات ميتة ..

ولقد تأملت البراعة والرهافة التي كان يصطنعها طالب المرسم المدلل ، وهو يأخذ العبوة بين اصابعه ، ويضغطها ، فينفلت من الفتحة القصديرية دود ملون .... جديد ... وذو التماع معدني حاد ، لن يلبث أن يتلوى بفعل عنفوانه على نفسه ، ويشكل على خشبة الاصباغ ، حلزوناً ضارياً ...

الا لوان ...

كل لون ، يشكل في خيالي كوناً لوحده ، ثم يروح يقيم علاقاته باكوان أخرى ، يقترب منها ، أو يلامسها ، بل يختلط احياناً ببعضها ويفقدها خواصها ، أو يفقد فيها خواصه ، من أجل اختراع كون جديد ... الالوان .

والشذىٰ ... أقرب ما يكون لرائحة امرأة ، أو ربما نكهة أرملة مجربة ، لن يلذها الا ادمان اصيل للذات المحرمة ...

تبقىٰ غرفتنا سابحة بتلك الرائحة .. ويختلط بها عطر «الترنبتين» الصارخ .. ورائحة النفط .. والروائح المنبعثة عن الاسرة والطعام ، والاقدام الباردة والملابسة المعدة للغسيل ...

وأنا اسعد ما اكون ...

لايعنيني أن أمي برمة بالفوضىٰ التي احدثتها في غرفة النوم ، وأن اختي تكاد تختنق لثقل الرائحة ..

لا ...

أنا ارسم واغني ، متذوقا شراهتي الجديدة ، وحمىٰ اكتشافاتي المحرقة ...

ارسم واغني ، مزدريا رائحة اقلام الشحم ، والحموضة الخفيفة المنبعثة من خشب اقلام الرصاص الملونة ..

ارسم .. واغني ...

وما كنت لاغني ، الا لازيح عن صدري ثقل احساسي الظالم بالاخفاق ...

فمن الظهيرة ... حتى دقت ساعة كنيسة اللاتين عشر دقات ، لم اكن قد أفلحت الابان الطخ نفسي ، وأفسد ذاك البهاء الذي يحتفظ به كل لون من الواني الغالية لنفسه باللهوان ... الذي لم يستطع قتل الحمية ... باللفاكهة التي لاتشبه الفواكه ...

انا متعب ...

وحُماي لاتبرد في سريري ... بل ازداد احساساً بالواني ، سعيداً بأنها وسختني ، واعطتني رائحة جديدة ... حتى لكأني اشم رائحة نفسي بعد قبلة ناقصة ....

قصة قصيرة

قيام الجندي

محمود الورداني

عنمـا توقفت العـربـة في النهـاية ، درت انا محاذراً الاصطدام بالصنـدوق الـراقـد في الأرضيـة . وخلفي هبطـوا هم كذلـك : العسـاكـر الثلاثـة المستدعـون ، والملحقـون علينا حين كثرت الحـالات المتعين علينـا نقلها . ومن مكاني المرتفع ، رأيت النيل الـداكن يمتـد شريطـاً صغيـراً ، من خلفـه تتبـدى البيوت البعيدة الغـائمة والأشجار ، حتى تصطدم عيناي بالأهرامات البعيدة ، وقد انتصبت في صوء ما بعد المطر الخفيف . وما لبثت ان استدرت ، حيث كان »عبد العظيم« ـ الرقيب مؤهلات ـ قد هبط من المقعد الأمامي بجوار السائق ، ممسكاً برشاشه ، مندفعاً بحركته السريعة المفـاجئـة دومـاً تجاه الباب . حين وصلت ، كان هو يشد على يد «المسـاعـد» القصيـر ، الـواقف خلف الحـاجز الخشبي لمكتب الاستقبال . كان ثمة تليفون أبيض على الحاجز ، وبعض الأوراق والسجلات ، وعساكر آخرون يقفون أيضاً ثم سلمت على الرجل الـذي أشـار لى قائـلاً : . . لم يحضـر معـك من قبـل ياعبـد العظيم . . » ابتسم قبـل أن يرد : «جـاء مره ولم تكن سيـادتـك موجـوداً . . » . وأخـرج علبـة سجـائره ، وأعطى الرجل سيجارة ، واعطاني كذلك . قال : «جئنا حسب هذه الاشارة ياافندم . . »

وفوقنا كانت المصابيح الضخمة تتدلى من السقف ، وكنت مرهقاً وأنا أنقل الرشاش الثقيل البارد من يدي اليمنى إلى اليسرى ، فيما تدفقت الـريـاح من خلف ، حيث توقف العساكر الثلاثة مستندين الى البـاب . ثم أنني فتحت عيني جيداً ، ولم يعـد ممكنـاً لى أن أتبين تلك الأشباح التى جعلت تهتز هناك في العنبر المقابل . راح المسـاعـد يفتـح فمه ويتكلم ، وقد أمسك بالأشارة يلوح بها لعبد العظيم ، الـذى التفت زاعقاً : «إبق أنت يا(كليب) ومعك العساكر حتى نعود . . » . واعتدل العساكر الثلاثة من الخلف ، بجوار الباب .

مضينـا نسيـر من الـدهليـز المعتم الممتد ، وأنا قد نقلت الرشاش إلى يدي اليمنى ، محاولاً تفادي الدوار ، الذى أحس به يقبل متئداً عبـر الـرأس ، وقـد دهمتني الـرائحـة المكتـومـة للبـول والطعـام المسلوق والـدواء والـدم ، بينمـا أخـذت أرفـع رأسي متطلعاً الى العنـابـر التى نمـر عليهـا ، محـاولاً اللحاق بعبدالعظيم الذى يمد خطواته الطويلة . كانت الخيالات تتتابع قدّامي سريعة ، معاطف بيضـاء وأذرع مشمـرة أكمامها ، وتأوهات وصراخ ينطلق فجأة من العنـابـر التى لاتنتهي . قال : «تعرف البنت (ليلى) التي رأيناها في المـرة المـاضيـة؟» . قلت : «ليلى؟ . . » . قـال : . . آه . . البنت البيضـاء التى كانت واقفـة في مكتب الـدخـول والخـروج . . » . سكت محاولاً ، أن أتذكر ، لكنني تذكرت أنني كنت أود أن أسأله كيـف تمكـن من تسـليـم رشـاشـه ، حتـى أسلّم أنـا أيضـاً . قال : «صفـوت أفهمني أن الولد الوحيد الذى يقدر أن يأخذ ميعاداً منهـا هو (حسين) عسكـري المشـرحـة» . وصفـوت ، هو الـولـد الأبيض ذوالعينين الخضـراوين ، الـذي يستطيـع أن ينقـل بمفرده تسعـة شهـداء من في المـرة ـ الـواحـدة . كان يعـرف جميـع المستشفيات ويحكي عن الممرضات اللأئي عرفهن ، و«المقدم» ـ رئيس مكتبنا ـ يقول له : . لابد أنك إبن كلب وتنام معهن داخل السيارة . وكان هو يضحك قائلاً : والله ياافندم السيارة تكون ممتلئة بالصناديق

وانحرفنا إلى اليمين ، حيث كان سلم يهبط إلى أسفل ، ثم اندفع فجأة . ووجـدتني في حجـرة صغيـرة بهـا عدة مكاتب وفراش في الـركن ، جلس عليـه عسكـريين بين متجـاورين ، قال كل منهمـا على الآخـر يتهـا مسان . وأمامي كانت نافذة زجاجية مطلية باللون الأزرق . زعق عبـد العظيم : «إزيك ياعبد المنعم . . . » . ونهض العسكـري الـذى يرتـدي نظارة طبية وسلم علينا . لكنني أسندت الـرشـاش إلى الحـائـط حين قال : « تعـال ياعبـدالعظيم إجلس مكـاني ، وستجـد الاسم الـذي في الاشـارة مقيـداً في السجـل عنـدك . . وستجـد أيضـاً شهـادات الاستشهـاد والكـربـون وكـل ماتريده ياعم . . » . كان عبد العظيم يدندن بصوت خفيض ، وهو منحن إلى الأمـام ، وينقـل السيجارة من يده اليمنى إلى اليسرى ، ويحـرك وجهـه بعيـداً عن الـدخـان . وكـان هو يقول عندما نطلع

سوياً، لاأدري يامصطفى لم أحب أن أطلع معك. وكان قد قضى خمس سنوات مجنداً، منذ حصوله على دبلوم التجارة الثانوية دفعة ١٩٦٨. وأفهمني عبد العظيم ان أهم شيء أن تصنع صداقات وتقدم خدمات في المستشفيات حتى تستطيع أن تنهي شغلك سريعاً. ومنذ أن نقلت في الشهور القليلة الماضية إلى القاهرة، بعد الشهور الاولى التى انصرمت في التدريب الأولى، عرفتهم كلهم، وذهبت معهم لنقل جثث الشهداء، الذين يتوفون أثر جراحهم في المستشفيات الواقعة في نطاق منطقتنا. ولم يكن المقدم يرضى بأن أذهب وحدي، لانني لم أكن قد فهمت ـ بعد ـ شغلنا جيداً. نهض قائلاً: «شكراً ياعبدالمنعم..» أنتقل الولد إلى جانبه: «أخذت الرقم من السجل؟..» قال عبد العظيم: «يعني أول مرة ياعم..». حملت الرشاش ورحنا نسلم عليه واحداً بعد الآخر وهو يتمتم: «أي خدمة.. أي خدمة..»: خرجنا إلى الدهليز مرة أخرى، ورحنا نغيب في الممرات حتى خرجنا إلى صالة فسيحة. قال: نستلم المتروكات ونصعد للمشرحة» دخلنا من الباب نصف المفتوح، حيث كان رجل أسمر يرتدي بدلة داكنة فوقها معطف أبيض، ويجلس أسفل النافذة العريضة المفتوحة. ابتسم الرجل حين زعق عبدالعظيم: «إزاي الصحة ياستاذ رضا..». شد الرجل قامته ليسلم علينا ضاحكاً: «والله الواحد لايريد أن يراك ياعبده..» ضحكنا، لكنه اتجه ناحية الرجل قائلاً: «ربنا ينصرنا على خير. وأنا أيضا لا اريد أن اراك ياستاذ رضا..» ابتسم، وكان شعره الأسود لامعا، وهو يهز رأسه: «هيه.. ختمت شهادات الاستشهاد ياعبده؟..» مد يده بالأوراق قائلاً: «أنت تعرف. شغلنا مضبوط..». قام الرجل ثم استدار الى الخلف، وغاب بين الدواليب الصاج المكدسة بجوار بعضها. عبر النافذة، بدت الحديقة الندية بأشجارها المتكاثفة أسفل التلال الرمادية هناك. وشاهدت الممرات الكثيرة متقاطعة في الحديقة، وتمكنت من تمييز الزهور البنفسجية والصفراء والاولاد يروحون ويجيئون بملابسهم البيضاء، مستندين على زائريهم، غير أن البعض كان يجلس على المقاعد المتناثرة مضمداً بالشاش والأربطة. عاد الرجل ومعه كيس قماش كاكي. قال: «تستلم المتروكات؟..». لكنني قلت: «أنا الذى سيتسلمها يأستاذ رضا..» غابت أصابعه الطويلة داخل الكيس، ومالبثت أن أخرجت الأشياء ليرصها بعناية على المنضدة: «أربعة جنيهات وثمانية عشر قرشاً. علبة سجائر. دبلة فضية. الأرقام المعدنية. ثم المحفظة. بها بطاقة عائلة وخطابات وصور لم أصدرها أنا في السجن..» مضيت أستلم منه الأشياء، التى كان ملمسها جافاً متيبساً، لأدفع بها ثانية داخل الكيس النايلون، ثم ألمها داخل الكيس الكاكي. وقلت أنه سيكون بوسعي عندما أعود، أن أخرجها مرة ثانية، وأضعها داخل الدولاب، واتحفظ عليها، ووقفنا لنسلم على الرجل الذي صاح: «سأرسل من يحضرلنا شاياً..». رجعنا مرة ثانية الى الممرات، وأخذنا نقطع الدهاليز التى تسلمنا للممرات، حتى توقف عبد العظيم أخيراً. راح يخبط على الباب بقوة قائلاً: «دقيقتان فقط..». غاب هناك برهة، قبل أن يطل من الباب، ويتقدم مصطحباً عسكري آخر يرتدي حذاء كاوتشوك وبدون غطاء رأس. صاح عبد العظيم: «ناد لنا على كليب والعساكر ليحضروا لنا الصندوق..». اقتربت منه: أتظن أنني سأتمكن من العودة.. هذه الممرات مثل المتاهة ياعم..». ضحك: «بعد ذلك سيرسلك المقدم وحدك.. عبر عسكري المشرحة، وهو يهز رأسه ذا الشعر الأحمر الأجعد، إلى الناحية الأخرى، وفتح القفل في البداية، ثم مفتاح الباب، ودفعه بكتفه. وعلى الفور تدفقت الرائحة التى كنت موقناً أنها ستفاجئني في النهاية: متما سكة وحريفة، أحسها تتداخ على وجهي. دخلت خلفه الى الحجرة النظيفة المظيئة. الى اليسار، كانت أبواب المشرحة تتتالى بعرض الجدار،

وحتى السقف، مقسمة إلى أبواب كبيرة عليها أقفال. والى اليمين، كان ثمة أحواض بيضاء من الصيني بحجم جسم الرجل، تدور مع الجدار الممتلىء بصنابير نحاسية متباعدة. وفي الخلف، كانت منضدتان طويلتان منتهيتان بأربع عجلات صغيرة لكل منهما، ومغطاتان بمشمع داكن يميل للاحمرار.

وما لبث عبدالعظيم ان دخل، وخلفه العساكر يحملون الصندوق الداكن المتهالك، قال حسين، وهو يخرج القماش الابيض من خلفه دون ان يلتفت: «ضعوه هنا بجوار

المنضـدة. ». امسـك بالمقص وجعل يرفع القماش الى اعلى، ويطـويـه ثم يقص، مصـدرا حفيفا خافتاً سريعا. تمتم: «نسيت الـرقم.. الاوراق دقيقـة واحـدة». مد يده عبـر المنضـدة، ثم تقـدم الى المشرحـة، انحنى يقرأ الارقام المدونة على الابواب، قبـل ان يخـرج ربطـة المفـاتيح الضخمة من جيبه، يصلصل بها ويقلب من المفـاتيـح بتؤدة، كانت الابـواب المتـراصـة بجـوار بعضهـا بيضـاء، وفي جانبهـا الايسـر كانت الاقفـال داكنـة وذات حجم كبير، فتح بابا من الطابق الاول، واطل داخله، وفيما كانت رقبتـه تغيب من الـداخل، انطلقت الرائحة تملأ المكان. اخذت عينـاي تدمعـان، فاسندت الرشاشة، ووضعت كيس المتروكات على الحوض، واستسلمت اخيرا الدوار، بعد ان طغت رائحة الفورمالين.

تقـدم ناحيتنا، وهو يدفع المنضدة الطويلة ذات العجلات الى المشرحـة. قال: «معي يا رجـال..». سرنـا خلفه، وقد تقدمنا بطيئـا بمنضـدتـه. شاهـدتـه يفصل الجزء العلوي من المنضدة، ويـدخله في المجـرى المخصص له داخـل باب المشـرحـة المفتـوح. وعنـدمـا سحب الـرجـل الى الخـارج، انحنـوا معـه ليفصلوا الجزء العلوي ذاك من المنضدة عن المجرى مرة ثانية، ويدخلوها في المجرى المخصص له في المنضدة. هاهو الرجل عارٍ وجسمـه ابيض. كانت عينـاه مغلقتين ووجهه مشدودا داكنا، بينما كانت لحيته نامية. كان الشعر فضيا وغزيرا على ر أسه التي راحت تهتـز وهم يجـرون المنضدة الى منتصف الحجرة. وحين رفعوا اصابعهم بالتشهد. رفعت اصبعي كذلك. تقدم عبدالعظيم بجـوار المنضـدة. ولم يعـد واضحـا سوى جزء ضئيل من جانبه الايسـر العـاري، غيـر انني بقيت في مكـاني. اخـذوا يحـركـون ايـديهم بالقمـاش، وهم يرفعـونه ويضعونه، ثم يرفعونه مرة ثانية حينئذ. تقدمت وانا ادعك عينيّ الملتهبتين تماما. على انهم كانوا كفنوه بالقماش الابيض، ولم اتبين سوى هيئة ذراعيه الراقدتين. رفعـه من المنضـدة العسـاكر الثلاثة، وتقدمت أنا، ماداً يدي عبر الصندوق الذي كان يفصل بيني وبينهم. كان خفيفاً وبارداً ونحن ننحني ببـطء، لنغيبه داخل الصندوق المبطن بالزنك، حتى رقد في النهـايـة، ثم أغلق كليب الصنـدوق. درت أنا ثانية، وحملت الـرشاش، وكذلك كيس المتروكات. حملوا الصندوق، ومضوا يخـرجـون به بصعـوبة من الباب الضيق. وتقدمت عابراً الباب، وحملت من الطـرف الآخر. خرجنا الى الدهليز المظلم، وجعلنا نفـارق الـرائحـة على مهـل. ثم انتهينـا الى مكتب الاستقبال مرة أخـرى، وانسللنـا من البـاب الـزجاجي. وتناهى الى صوت عبد العظيم فجأة، كي أجفل مستديراً، وأراه رافعاً يده: «سلام عليكم ياحضـرة الصـول محمـد..» رد الـرجـل بصوت عال، وقد ترك مابيده ونحن نعبر. لكن العساكر الذين حوله ركضوا الينا ليحملوا معنـا، بينمـا التفت الى اليمين، حيث كان العبر مضيئـاً في نهاية الصـالـة، وبـدت مرة أخـرى الأشبـاح الصغيـرة ذات المعاطف البيضـاء والأذرع المشمـرة الأكمـام، تروح وتجيء بين الأسـرة المصطفـة هنـاك. حين خرجنـا من البـاب الأخير، فاجأني الليل برائحته القوية، لكنني بذلت جهداً لأتبين شبح عربتنا واقفة هناك.

- القاهرة -



نصوص شعرية

الشاعر الفرنسي جون كوكتو

ترجمة: حسونة المصباحي

(١)

لاشيء يخيفني اكثر من الهدأة الكاذبة
لوجه ينام
حلمك مصر
وانت المومياء بقناعها الذهبي
الى اين يتجه نظرك تحت هذه البصمة الثرية
لملكة تموت ،
حينما ليل الحب انهكك وطلاك من جديد
كما محنط اسود
اتركي ياملكتي ويابطتي الوحشية
القرون والبحار
عودي وانت تطفين فوقها
واستعيدي من جديد وجهك
الذي يغوص مقلوباً

(٢) جون كوكتو

(أ)

عوارض اللغز وهفوات في الحسابات السماوية من كل ذلك استفدت ، اعترف بذلك كل شعري هناك : انا اكزّ اللامرئي (اللامرئي بالنسبة لكم) .

قلت : «ليس مجدٍ ان نصرخ ، ارفعوا ايديكم !» للجريمة المتنكرة في ثوب لا انساني . لقد منحت نطاقا لمفاتن لاشكل لها حيل الموت تخبرني عنها الخيانة . لقد جعلتكم ترون وانا اسكب حبري الازرق فيها ، اشباحاً تحولت فجاة الى اشجار زرقاء .

من الجنون ان نقول ان المشروع سهل او دونما خطر . مضايقة الملائكة !

ان تكتشف المصادفة وهي تتعلم كيف تغش وتماثيل تسعى لكي تمشي . من فوق مرتفعات المدن التي نراها فارغة ، والتي لانتبين منها الا اصوات الديكة ، والمدارس ، وابواق السيارات (هذه الاصوات هي الوحيدة التي تتصاعد من مدينة) سمعتها وهي تنزل من ضواحي السماء ، ضوضاء مدهشة ، اصوات مرسيليا اخرى .

(ب) اليونان :

اين المرمر والبحر يتجعدان مثل خروف ،
اين الثعابين المنعقدة تزين العصا ،
اين العصافير الفظة تثير الغازاً واحجية ،
اين الباخرة تنتصب عليها عصي الرعاة ،
اين الراعي يقفو اثر الصقور الفاسقة ،
اين مرتكب المحارم بلا قلب ، منتصبا فوق مزاليج ،
يعذب الملوك ، وملكات المسرح
بصراخها المجنون ، وبعيونها الجبسية ..
هو ذاك اذا ما انا لم اغتر بالاسلوب الاغريقي ،
الالهة (او بالاحرى الشيطان) بريش ومناقير ،
وعلى رأسها قبعة صالحة للهروب ،
زئبق بيديه رقم ثمانية .

(جـ)
ثم الطفولة . في طفولتي انا نرى احياناً
فرسان سباق مقرفصين فوق نهر الريح .
واولئك الفتيان المتعالين ، وامراء المعهد
بكرات الثلج ، سلاحهم المفضل .
النافذة تضرج العصافير وخيوط الحديد .
ثم جاء الحب : مادلين بعينيها الجميلتين الحولاوين .
اصابعها مع اصابعي تخاتل في الغروة
لقد عذبتني بما فيه الكفاية .
بعد ذلك بدات الاشباح ، والتماثيل النصفية
تحت القفازات السوداء ، في الليل ، يخفي ايدي قوية
والموت الرائع ، مستقيما على الخيط ،
بسرعة قدم لي المظهرين الجانبين .

(٣) الفندق

البحر يسهر . الديك ينام .
الشارع يموت من البحر . جزيرة من الاجساد السوداء
نوافذ على الشارع تموت من الغيرة .
الغرفة بشرفة ، دون مصراع على البحر ،
ترى النوافذ فوق البحر ،
والاشرعة والنيران تولد فوق البحر ،
وحفلة الرقص المقامة فوق البحر .
الشرفة تشرف على البحر .
الغرفة ذات الشرفة تطير فوق البحر .
في الشارع فئران الطين تموت
(بما في ذلك رقم ١٤ الذي كان في غرفتي)
على البحر يقف الجذافون
النافذة الامامية تكره نوافذ الشوارع .
ملح الريح ، أبط الشوارع
في حفلات ١٤ تموز .

زبد البحر خبز لذيذ

قفاز الجريمة الاحمر . موكب الثعبان . رأسه الذي هو مسدس . الاكال . البحري الشاب يلصق طابعاً بريدياً . آس سباحي . آه ! ياالهي ماذا يفعل بابهامه ؟ انه يحكم على نفسه بالموت . فينوس وردية كلها ، تجلس في الف عربة خيل محطمة ، مستندة الى السور . النعناع ، الترنجان ، الطبل ، شراب الرمان . والخبز اللذيذ الذي يتطاير فوق السقف .

(٤) السابحة

ايها الزنجي الطيب ، مايفزعك هو انك تعتقد ان السيدة
عارية في الهواء الطلق ؛
غير ان ماتظنه زبد البحر
ليس سوى مروحتها التي من ريش النعام .
المحيط ليس قطعانا من النعام
بالرغم من انه يلتهم الحصى والطحالب ؛
من السهل ان نصبح اغنياء
اذا مانحن نتغنا ريش الامواج .
على المروحة الحروف الاولى من اسمها ؛
وليس يعين ذلك ترابا على الارض
الا ترى من اين يثب هيكلها ؟
انها الحفلة الراقصة في سفارة انكلترا .

(٥) المعشوقة

ايتها الارض
كل هذه الندوب القديمة
هي التي تهب الجمال لوجهك ،
وجه المحارب .

(٦) شعر الملائكة

أيْ ! الملائكة تعلق شعرها على شجرة عيد الميلاد .. تنوراتها تلتهب كما ورق الحرير . هي ايضاً تخاف من الشموع ومن خطبة عيد الميلاد . احياناً تقتلع الخطيبة من خطيبها الطيار شعرة ملائكة . ويوجد ايضاً كوتيون يسعى : شعر الملائكة . الراقصون يحاولونه ؛ السيدات

يصحن الواحدة بعد الاخرى : شعر الملائكة ! شعر الملائكة ! وفورا ينهض الراقصون ويطيرون .
الملائكة جنود ، وملاكمون زنوج ، وبحارة ، وابطال تنس . بعد موتهم يدفنون تحت قوس النصر .
كل خمسة عشر يوماً اغيّر المشهد .

(٧) منتصف الليل

الطفل ينام .
في عيد الميلاد يتظاهر بذلك (هذا يريحك ايتها الام الشابة) الى جانبه ، جالسا على الكرسي ، ملاكه الحارس .
منظف المداخن الابيض .

(٨) الشاعر في سن الثلاثين

هاانا في منتصف العمر
واقف فوق منزلي الجميل
من الناحيتين ارى نفس المشهد
غير انه ليس مكسواً بنفس الفصل
هنا الارض الحمراء من عنب اقرن
شبيه بيحمور صغير . الغسيل معلق ،
ضحكات ، واشارات تستقبل النهار
وهناك يبدو لي الشتاء والشرف الذي استحقه
فينوس ، انا ارغب في ان تقولي لي انك
لازلت تحبينني . على انه اذا انا لم اتكلم عنك ،
واذا لم يكن بيتي مبنياً من قصائدي ،
فاني ساحس الفراغ وساسقط من السقف .

(٩) قبر النرجسي

هذا الذي يقيم في الماء
دونما قناع عاش قلقا .
الموت ، لكي يضحك ، يقلبه مثل اصبع قفاز .

(١٠) قبر دون جوان -

في اسبانيا تزين الشوارع
بشرفات الاوبرا
من هذه الغريبة الجميلة ؟
انها الموت .
ودون جوان سينالها .

(١١) قبر سافو

هاهي من رماد ، سافو التي
لاعيب فيها سوى انها احبت فينوس ، والصدفات
التي تفتحونها على الشواطىء .
النار التي تطفئها في البحر
لم تكن لهب الشمعات العسلية ؛
ومثلما تحمر الازهار العذارى
تحمر سافو مثل الحديد .
هذه النار التي لم يتبق منها سوى الرماد
قتلت مدينة من قبل ،
لكن ، فلنكن عادلين ،
الصاعقة نزلت في الجهة الاخرى .
لا . سافو ، علمتكن
ايتها الصبايا ، ان تقران في روايتها الخاصة ؛
وهي تستريح الان بين فخذي قيثارتها .
فوق ذلك الجسم الرخيم والجميل
تستريح هناك عند الالهة .
سافوا ، الالهة التي تتوسط كوبيدون وديان .

(١٢) صلاة التبشير

ايها الديك المقنع باللحم النيىء
انت سفاح ، من كان يظن ذلك ؟
هاهي السماء ، وها هي الحقول التي تنزف دما
وهاهن النساء اللواتي يرسمن اشارة الصليب .

(١٣) معجزات

في مدينتك المائية ، هل صحيح ، ايتها القديسة العذراء
انك تظهرين للعور ، وللعرجى ؟
بحارة من مقاطعة بريطانيا شاهدوك في الدواقل .
لست انا الذي اروي هذا . لكن هم .
قالوا اف لك ثوب الخطاف
باذان فار على ورق من الدنتلا
وان صوت زمج الماء يشبه صوتك
حين تختفين ، تاركة اسماءهم مكتوبة .

(١٤) مرثية

قف ايها الحاج . رحلتي الان
من خطر الى خطر
ولم يبق سوى ان تتاملوا في
بعد ان كنتم قد تغرستم في

ملف : الادب والسينما

تستعد مجلة الاقلام لاصدار ملف خاص بالادب والفن السينمائي
وهي تدعو كافة المعنيين للمساهمة فيه تأليفاً وترجمة ومن خلال
الدراسات والمتابعات والعروض . .

نص ونقد



النص:
الصمت واللصوص
فؤاد التكرلي

أحس انه كان مستيقظاً، في ظلمة الغرفة الهادئة، قبل ان تُفتح الباب ويسطع النور القوي الابيض. لم يكن نومه عميقاً، لكن دفقة الضوء هزت اعصابه كمن توقظه صفعة على الوجه. كانا ملثمين. رأى كل شيء فيها خلال لحظات. كانا ملثمين بمناديل سوداء نظيفة، تطل فوقها عيونهم البراقة. كأنهما شخص باربع عيون. تقدما نحوه بخفة. لم يكن مدركاً رغم ذلك حقيقة الموقف ولم يشعر بخوف شديد. لكنهما الان فوق رأسه يشيران اليه بالخروج من فراشه الدافيء. اراد الا يبدو عليه انه يروم اطاعتهما. كان قلبه يخفق بسرعة مربكة، وكان يحس بغموض ان ذلك أقل ما يفعله صبي في مثل عمره. الا ان اشارة احدهما القاطعة بالصمت جعلته ينسى نفسه ومشروعه ويشعر بتخاذل في فكيه. لم يكونا هازلين، ولم يكن في حلم، حلم مخيف.

سحباه من ذراعيه خارج الفراش. رأى اللحاف والبطانية يسقطان على الارض مع جسمه المجرور. كان شعوره بالمهانة يزداد مع كل خطوة يُسحب فيها جسمه كدمية لا اهمية لها. لم يتكلم ولم يقاوم. انه وقت ازدراد الكرامة. كان فمه مفتوحاً يابساً متهدل الشفه. انه وقت ازدراد الكرامة. ولم يعلم أتكون استعادتها بمثل هذه السهولة؟ اجتازوا الممر الصغير الذي يفصل بين غرفته وغرفة والديه ودفعا الباب. بهره الضوء المنصب من المصابيح والحيطان اللامعة، ثم رأى والدته جالسة على فراشها العريض. أذهله اتساع عينيها والرعب المنبعث منهما. ماذا جرى لها؟ ثم جذبت نظره الخرقة البيضاء الملتصقة بفمها. ماذا فعلوا بها؟ دفعاه نحو الفراش فوقع على وجهه. أحس بيديه تُربطان خلفه وذكّره ملمس اللحاف البارد على صفحة خده بمعنى حياتهم الرضية. هل مضى كل شيء، مع احلام الليل، الى غير عودة؟ قلباه على ظهره واغلقا فمه. كانا يعملان كل ذلك بهدوء وخفة رغم مظهر الشراسة البادي عليهما. أنهضاه ثم رمياه بقسوة غير متوقعة على الكرسي العريض قرب دولاب الملابس الكبير فالتوت رقبته وأنّ رغماً عنه.

لبثا واقفين جوار الباب ينظران اليه. كانا طويلين عريضي الصدر، تبين عضلاتهما مفتولة تحت قماش الثوب الناعم ويضعان «البيريه» فوق الرؤوس. لم يكونا من الهواة، لا شك في ذلك؛ ومن المحتمل ان يكون الامر سيئاً. انهم - اذ بدا واضحاً انهما لم يكونا منفردين - يبيتون لامور جسيمة تفوق قدرة اللصوص. كان دائخاً زائغ البصر، يخشى ان يعدل رقبته لئلا يسيئا اليه. وكانت غرابة الموقف تلجم ذهنه وتجعل التفكير بوضوح مستحيلاً عليه.

سمع صوتاً يشبه الصفير الخافت ينبعث من مكان ما في الدار. انصتا اليه لحظة وتكلمت اعينهم فيما بينها ثم انسحبا كالاشباح. وحين أغلقت الباب خلفهما، خيل اليه ان من

حقه ان يظن كل شيء خيالا، محض اوهام.

التفت الى امه حالا. جابهته عيناها المتسعتان المذعورتان. كانتا ينبوعي قلق اسود ارجف قلبه. ان فيهما نبوءة عن الظلمات التي تنتظرهم. همهمت واشارت برأسها وتكلمت بعينيها وبحاجبيها. صارت عروق رقبتها متينة حمراء وهي تبذل مثل هذا الجهد. شعر بالخجل في نظره اليها دون فهم لما تريده. لم يكن مسؤولاً عما جرى ولكنه الان معها امام موقف مريع. انه بمفرده، وهو اكبر من تبقى من العائلة. ولكن اخاه الصغير، اين هو؟ كان ينام معه في نفس الغرفة وهو مفقود الان. ترى اين هو؟ ماذا فعلوا به؟

اراد ان يسألها عنه. لا يمكن ان ينزلوا به أذى وهو لم يجاوز الثامنة من عمره. ووالده ؟؟ متى سيعود من سهرته الاسبوعية؟ انها تعلم كل هذه الامور، انها تعلم الجواب. كانت في خضم همهمات وحركات لا معنى لها وهي تهز رأسها وكتفيها، ويبدو عليها انها تريد ان تفصح عن امر مهم حينما دخلا مرة اخرى.

فتحا الباب دون صوت ودخلا فعاد الروع والفزع الى الغرفة. اشارا اليها بالتزام الصمت ثم تقدم احدهما وصفعها بسرعة صفعتين على خدها وصدغها. بانت الدهشة في عينيها الدامعتين ثم اخفضت رأسها فتهدل شعرها واخفى ملامحها. خاطبها احدهما بصوت ناعم بارد يوعدها بقتلها مع ابنها اذا قامت بأية حركة او ضجة. لم يكن منفعلا ولم يضربها زيادة على ما يجب. احس انهما يعملان اعمالا خسيسة بشجاعة. انهما غير مترددين ولا يبدو عليهما انهما يفكران طويلا قبل ان يعملا ما يجب ان يُعمل. ماذا يريدان بالضبط؟ لم يكن يعلم ما يملك ابواه من مال، لكن الشيء الاكيد هو انهم لم يكونوا من الفقراء. أهو المال، آخر الامر؟ ذلك البلاء العظيم؟ ولِمَ لا يأخذونه مع المجوهرات التي في الدولاب الكبير ويمضون عنهم؟

كانت امه تبكي باستسلام ولم يكن متألماً، غير ان الخوف كان يمسك عليه طريقه. الخوف اللئيم الذي لا تدري كيف يتسلل الى النفس. لم يخش على امه ان تصاب بأذى قدر خشيته ان يصله الدور. الخوف الحقيقي، الخوف اللئيم الذي لا يستشعره الا الجبناء. لم يعد الخجل اليه مرة اخرى، لقد مضى زمنه. كان يريد ان يهدأ كي يمكنه ان يفكر التفكير الصحيح. انهما يهتمان باشياء خاصة لا يدرك دلالتها بسهولة. لم يكونا على عجل وكانا كمن ملك الدار واهلها. ورغم علمه انه لا يستطيع عمل الكثير وهو بحالته هذه، فانه كان بحاجة ان يستوعب القليل الذي في طاقته. كانا يتشاوران ويتهامسان وينظران كل لحظة الى ساعتيهما.

الوقت لا يمضي في صالحهما اذن، وما معنى ذلك؟ ان امه لا تكف عن النشيج، هذا النشيج الذي لا يحل المشاكل والذي صار يقطع سلسلة ملاحظاته. كان ينظر الى احذيتهم السوداء الكابية. نظيفة لا يغطيها تراب ولا طين. عاد الصفير فتسارعا بخفة للخروج وتركا الباب مفتوحة. لم ترفع امه رأسها. كانت خصلات شعرها الشقراء المعتنى بها متراخية حول وجهها، تحيطها بكل اليأس الذي تستطيعه امرأة. خيل اليه انه يسمع أصواتاً مكتومة تأتي من مكان قريب خارج الغرفة. كانوا في الصالة التي لا تبعد عن مكانهم كثيرا. لا بد انهم ينتظرون شيئا ما، حضور رفاق او اشارة ما او.. او عودة والده. لكنه سيقاومهم وسيفسد عليهم خططهم. انه رجل لا يستسلم بسهولة، وهو خطر لا داعي لمواجهته. ماذا يريدون منه اذن؟ ماذا سيفعلون به اذن؟

شعر برغبة في مشاركة امه بهذه الهواجس. كانت تنظر اليه من بين خصلات شعرها. رأى في عينيها المخضلتين تصميما غريباً وخيل اليه انها تعده بالنجاة وتبث فيه روحا. رفعت رأسها ببطء واشارت اليه اشارة خفيفة غامضة. كان يحس بعينيه الفارغتين تبديان لها كل غبائه. اعادت النظر تجاه الباب ثم هزت رأسها هزتين او ثلاثا مشيرة نحو الطرف الاخر من السرير. عدل من جلسته بصعوبة وأمال رقبته الملوية قليلاً محاولاً ان يظهر وكأنه يريد ان يعمل عملاً مفهوماً. لكنه في حيرة من أمره، وشعوره بالعجز يحيل كل مجهود في نظره الى سراب حزين. انه ليس جبانا، الا أنه لا يفهم شيئا مما يجري، واول الاشياء

المستغلقة ما تريده منه أمه. ألا تراه في محنته، كالجرو الجائع؟

كانت، في محاولاتها واشاراتها، قد بدأت تهمهم وتحرك كتفيها العاريتين، وكان يسائل نفسه عن قدرته على القيام من مكانه أو فك رباط يديه حينها رأى عيني اخيه الصغير تلمعان تحت السرير. مرت لحظات والامر لا يبدو له معقولاً. كان شعر اخيه وجبهته ملطخين ببقع من التراب، ولم يلمح اثراً للخوف في نظراته الحادة اليه. سمع اصوات امه مرة اخرى فالتفت اليها. كانت في سلسلة لا نهاية لها من الاشارات والغمغمة، ولكنه امسك بمسحة غامضة في عينيها تعني السرور والانتصار والثقة الجارفة. هل علمت انه رأى اخيه؟ وهل كانت تعلم دائماً انه في هذا المخبأ الغريب؟

عاد بنظره الى اسفل السرير فلم يجد شيئا؛ وصدرت رغماً عنه أنة دهشة وخيبة أمل. لقد صار العالم يتقلب سريعا بين الواقع والاوهام. لمح من طرف عينيه ظل احدهم واقفاً في أطار الباب. كان ملثما حاد النظرات كالصقر الجارح وهو يراقب أمه بأمعان. اقترب منها فانّشدت نظراتها اليه. بدا عليها، في ارتفاع حنكها وارتجافة انفها، انها تريد ان تتماسك وتدفع الثمن الغالي. ان تهمل الخوف وان تتغلب عليه. قبض على شعرها باحدى يديه ثم هز رأسها بعنف عدة هزات. خيل اليه انه يسمع طقطقة عظام رقبتها. ثم صفعها وكفخها وعاد يصفعها ويهز رأسها، بكل احتقار وببعض الفضول. انهم بحاجة الى الصمت والى العمل بسكون، وكل ضجة مهما صغرت لا تروق لهم. يجب ان تتم الجرائم المتقنة في جو من الهدوء. اراد ان يتكلم ويعاود ضربها، لكن الصفير المكتوم قطع عليه ذلك فنكص وهو يشير بيديه اشارات تهديد.

بقي، في هدوء الغرفة، يراقب أمه تنتحب متألمة، شاعراً بغصة في قلبه. كم لاقت من اذى!

ادار بصره عنها الى اسفل السرير، فلم يجد احداً هناك. اين يختبيء ذلك الاحمق الصغير؟ ان كل لحظة تحمل لهم يأساً من نوع جديد، وهو يخشى ان ينتهي امرهم بمأساة دامية. فليسكتوا اذن، كي يبقوا على قيد الحياة. ما لهم والقوة والكبرياء والثأر. ان هذه الاشياء لمن كان مطلق اليدين والفم.

جذبت عينيه حركة تحت السرير. رأى كتلة الشعر السوداء المتربة تبين ببطء ثم ظهرت العينان اللامعتان. كانتا تشعان، هذه المرة، بقوة غير مألوفة. لم يكتف اخوه باخراج رأسه فتبعته الكتفان والجذع. كان لا يزال في بجامته البيضاء المخططة بالاحمر القاني وقد كستها طبقة كثيفة من التراب. اشار اليه ان يصمت ثم قفز قربه ورفع قطعة القماش عن فمه وانحنى عليه سائلاً - ماذا يعمل؟؟

لم يدر بأي قول يبدأ وكان الخوف يزداد عليه كل لحظة. لو دخلوا عليهما الان لفتكا بهما حالاً. همس في اذن اخيه طالباً منه ان يحاول الخروج من البيت وان ينتظر عودة ابيهما. رآه جزعا مرتجف الشفتين. كرر كلامه فرد عليه اخوه الصغير بشيء عن مسدس ابيهما وعن البوتاز والمتفجرات الاخرى التي في الطابق الاعلى. لم يفهم منه ما يريد واخذ يبث فيه الشجاعة بما يتذكر من كلمات جوفاء. ثم رآه يقفز بخفة فيختفي وراء الباب تاركا خرقة فمه مزاحة حول رقبته. ما اخطر هذا الامر لقد أفقد الخوف ذلك الصغير بقية عقله. ماذا يفعل لو دخلوا فوجدوه قادراً على الكلام؟؟

مرت لحظات عليهم. كان السكون مطبقاً والساعة جاوزت الثانية بعد منتصف الليل. شعر بخفة في تنفسه بعد ان زالت عن فمه تلك الخرقة الملعونة. خيل اليه انه يسمع هدير سيارة من بعيد. كانوا صامتين في الصالة كمن يحبس انفاسه قبل اللحظة الحاسمة؛ وكانت امه قد انقطعت عن البكاء. تبادل معها النظر فرأى انها تنصت مثله. قوى الصوت وصار اكيداً. انها سيارة تقف امام دارهم ويصفق بابها مرة واحدة ثم يعقب ذلك هتاف «تصبحون على خير» يتكرر عدة مرات بصوت والده. اغلقت باب الحديقة بشكل مضطرب وطرق أرض الممر السمنتي حذاء ذو مسامير. هل جاء اخيراً.. ليقع في الفخ؟؟

عادت الحياة الى عيني امه المبتلتين مع الخطوات

المقتربة. سمع اباه يغني بصوت السكارى «فات الميعاد .. فات الميعاد» قبل ان يضع المفتاح في القفل. كان صوته أجش متقطعاً، يكرر «فات الميعاد» دون أي لحن مميز. بدأ المفتاح يعمل في قفل الباب بحركات غير مسيطر عليها. ساءل نفسه خلال لحظات عما يعمل وهل يفيد صراخه او تحذيره او استنجاده. سمع الباب تفتح بضجة تعقبها اصداء مخنوقة لضربات تتوالى بسرعة. ثم سقط جسم ثقيل على الارض. مثل كيس مليء بالقش.

هكذا يُعمل بالرجال. لم يدعوه يفهم الموقف ولا ان تخدش مشاعره وحواسه المخدرة بالعرق وهو يراهم في حالتهم المهينة هذه . حسنا عملوا.

كانت عينا امه منطفئتين وكذلك عينا الصغير المطلتان من وراء الباب. وكان في فمه مذاق الصدأ، مذاق الحديد. ولم تعبّر نظراتهم الظلماء المتبادلة عن أي امل، عن أية رغبة في التساؤل ماذا قد يعملون عدا أن يموتوا؟ أفزعته قفزة أخيه الصغير الى وسط الغرفة. كان مصفر الوجه، يبدو في حركاته الخرقاء مثل فزاعة الطيور. همس في أذنه أنه سينسل الى الطابق الأعلى ليحاول أن يعمل شيئاً. كان مرتجف الصوت واليدين. طلب منه ان يحدث ضوضاء تجذبهم اليه

ونظر في عينيه نظرة ذات معنىً ثم أسرع منفلتاً من الغرفة. أين سيذهب هذا المخبول وأي طريق سيتخذ؟؟

لم يجرؤ على منعه. كان يعمل، وكان لذلك أكبر منهم جميعاً. رأى أمه تتساءل بملامحها وهي تتعقب ابنها بعينين مجنونتين. كلمها بصوت خافت موضحاً لها ما قاله الصغير وما سيفعل، وطلب منها ان تتمسك بشجاعتها وأعصابها. يبدو أنهم عولوا على حمل غنائمهم بسيارة أبيه والفرار بها. اللعنة. انتظر لحظات. كانوا في الصالة يهمهمون ويسحبون جسماً ما ويتكلمون احياناً. لم يحسبوا له او لأمه واخيه حساباً. أليسوا هم الضعفاء الذين لا يملكون حق المقاومة أو الكلام! أليسوا هم الذين يموتون كالذباب!

استجمع في حنجرته كل حقده وغضبه وبدأ يصرخ بأعلى صوت يشتمهم ويتوعدهم ويلعنهم، نافثاً من خلال عياطه كل مخاوفه وآلامه وماسحاً من نفسه تلك المهانات التي صبوها عليه ومنتقماً للصفعات التي نالتها أمه. كان صوته خشناً قوياً يشوبه بعض الارتجاف. ولكم تمنىٰ لو تأخروا قليلاً كي ينتهي تماماً من اخراج كل ما في نفسه من تقيح وسموم. أقبلوا ثلاثتهم، رأى الثالث لأول مرة، ولم يكونوا خائفين قدر ما كانوا مندهشين غير مصدقين. أرتموا عليه دون كلام فأغلقوا فمه وانهالوا عليه ضرباً بأيديهم وأرجلهم وبقطع غريبة من الخشب لم يرها من قبل. حمىٰ رأسه وأماله مختبئاً في زاوية من زوايا الكرسي. لم يرد، في كل الاحوال، ان يفقد وعيه. لا بد أن يحتاجه الصغير بعد قليل. ولكن الاوغاد يشتدون في ضربه وهم لا يشكون التعب.

لم يجد طريقة يحفظ بها رقابته على ذهنه غير أن يكرر شتائمه ولعناته وأن يهرب برأسه من هجماتهم. كان الدرب ضيقاً امامه وكان يدرك تماماً الا مجال لفقدان الوعي ولا الذاكرة. أنه التشبث الأعمى بذاته وبتكاملها، وبدون هذا ستضيع معركة الوعي، معركة اليقظة والحواس السليمة. غامت الدنيا واظلمّت ثم دارت دورات سريعة غير منتظمة. لبث هامداً متمسكاً بمكانه على المقعد رغم طنين أذنيه الشديد وارتجاف قلبه. كان جسمه دملة الام تتفجر. الا أنهم لم يغلبوه ولم تصل قبضاتهم الى فكره ولا الى نفسه.

عادت اليه اصواتهم من بعيد، متقطعة غير واضحة. كانوا في الغرفة معهم وهم يتحدثون حديثاً غامضاً عن سيارتهم وعن أمه وصندوق المجوهرات. لم يفهم منهم شيئاً كثيراً وبقي ساكناً منكمشاً على نفسه. كانوا في حيرة من أمرهم لأن والده لم يعد بسيارتهم الى البيت، لكنهم لم يكونوا يبحثون عن حل.

هدأت آلامه قليلاً وهو يصغي اليهم. يبدو أنهم عولوا على حمل غنائمهم بسيارة أبيه والفرار بها. اللعنة عليهم، واحس بنبضة فرح في صدره. لقد خابت خططهم بسبب الخلل الذي اصاب السيارة قبل يومين. اللعنة عليهم. اخرج رأسه من مخبئه ببطء. كان بوده ان يتطلع الى امه وان يشاركها بالنظرات افكارها وآمالها، لكنه خشي

ان يعاودوا ضربه. كانوا في الغرفة، ساكنين صامتين. لم يرهم، الا انه شم رائحة سكائرهم وسمع وقع اقدامهم.

لعلهم يقررون شيئاً قبيحاً آخر. شعر فجأة بالقلق على اخيه الصغير. ان طراوة روحه لا تناسب المهمة التي اخذ نفسه بها. توقفوا عن السير بغتة وساد الغرفة سكون مشبوه. اما ابوه فقد انتهى امره منذ فتح فمه ليغني باصوات السكارى فوات الميعاد. هذا الميعاد الذي لم يعرف الصغير انه يمكن ان يفوت، ولكن هل سيحقق شيئاً؟ هل سيقدر؟؟

هبط قلبه وهو يسمع الانفجار في الشارع كان ضعيفاً نسبيا، لكنه مزق الصمت وبدل من موقف اللصوص. رفع رأسه اليهم. كانت بوادر الخوف الاولى قد بانت في العيون، تلاعبت باضطراب في محاجرها وخفقت الاجفان بسرعة. خرجوا راكضين مع الانفجار الثاني. كانت امه مستلقية على الفراش فنهضت واقفة متلامعة العينين. سمع صفيراً بعيداً خارج الدار. انفجار قوي آخر. كانا، امه وهو، مذهولين يكبت الفرح العظيم اصواتهم. رأى احدهم يعود اليهم حائراً مشدوهاً. شعر بحمى في دمائه فنهض من مكانه واندفع نحوه كالسهم فنطحه في بطنه. سمعه يصرخ متألماً، ثم تلقى ضربة على رأسه أسقطته على الأرض.

كانت الانفجارات وصفارات الحراس تتعالى في سكون الليل، وكان يسمع بوضوح أقدام اللصوص تتسارع والابواب تفتح وتغلق من خلفهم. انهم يهربون، انهم يهربون من العالم الذي كشف اعمالهم. وأحس بامه وانفاسها على الارض بجواره فاستدار اليها. كانت دموعها تسيل وكان بوده ان يبكي معها.

١٩٦٨

النقد:

تفجير الصمت بين حرارة الواقع وتحولات الأشخاص

حسين عيد

كتب الاستاذ فؤاد التكرلي قصته القصيرة الصمت واللصوص في عام ١٩٦٨ .. فكانت قصة بسيطة الاداء، قليلة الاحداث، عميقة المغزى .. قد يفهمها قارىء على انها حادثة سطو عادية على منزل آمن وموقف أفراد اسرته (ساكنو هذا المنزل) مما يجري امامهم .. وقد يدرك قارىء ثان الوجه الآخر للقصة، ويستشف مغزاها الخفي، فمن واقع عادى نسج الكاتب احداث قصته، ليبلور رؤيته الخاصة من هزيمة حزيران المفاجئة (عام ١٩٦٧) . لينتقل من واقع الهزيمة الملبد بغيوم الحزن السوداء، الى إرهاصة قادمة بالنصر، حين حلل ابعاد الهزيمة وبين الطريق الى النصر ..

فما هي أركان البناء الفني للقصة ؟ ومدى توفيقه في هذا البناء ؟ وكيف كانت إرهاصته بالنصر ؟

البناء الفني للقصة :

شاد الكاتب البناء الفني للقصة على عدد من المحاور المتداخلة .. اول هذه المحاور هو زاوية الرؤية . حين جعل راوي القصة هو الابن الاكبر . اما المحور الثاني فكان تبطيء وتفتيت زمن القصة . وكان المحور الاخير هو صراع القوى (الشخصيات) ، الاسرة في مواجهة اللصوص في بناء درامي متصاعد ..

وساتناول كلّاً من هذه المحاور بشيء من التفصيل ..

زاوية الرؤية :

تروى القصة من وجهة نظر الابن الاكبر ، او بمعنى ادق من خلال عينيه ، وكانه عين الكاميرا التي تصور الوقائع ،

والكاميرا - في هذه الحالة - محكومة بحيز المكان الذي يتحرك فيه هذ الابن ، ومنسابة في زمن صحوه أو حلمه (الخاص) ، ومضخمة بدرجة وعيه وإنتباهه لما يجري ، ومدى فهمه وتحليله الفكري لما يراه أمامه ..

وهنا لابد أن يثور سؤال .. لماذا إختار الكاتب ان يقدم رؤيته من خلال الابن الاكبر بالذات ؟ ! والاجابة تتحدد بمجموعة من النقاط :

أولا : حين تحكى القصة بوجهه نظر خاصة (الابن الاكبر) . فهي تسعى جاهدة لتاكيد حقيقة مايجري ، وان الأمر ليس محظ خيال أو أوهام ، كما انها تبثّ في الاحداث سخونة الحس الذاتي بالتجربة ونقلها للآخرين ..

إنه حلم الكاتب حين يحاول ان يخلق مشاركة وجدانية تجري بين القارىء وبطله (راوي القصة) وكانه يدفعه دفعا - كمن يحلم - أن يكون بطله وان يتحول معه ..

انها محاولة الكاتب لكسب ثقة القارىء ، وذلك عن طريق تغيير المحور التقليدي للقصص من (المؤلف الواسع المعرفة) الى (المؤلف الذي يلاحظ) أو إلى (الشخصية التي تلاحظ) أو الى (الشخصية المحورية) ...[٢]

والابن الاكبر - كما يلاحظ القارىء - هو الشخصية المحورية في القصة

ثانيا : خصّ الكاتب الابن الاكبر باهتمام خاص .. فهو «بمفرده ، وهو اكبر من تبقى من العائلة ..»[٣] فهل كان له اخوة آخرون ماتوا أو رحلوا الى اماكن اخرى ؟ ! ..

لم يضىء الكاتب هذه النقطة ابدا ، ربمّا ليترك للقارىء ساحة أخرى يتحرك فيها خياله بحرية ، تاكيدا لإحالة هذه الشخصية الى رمز ..

ثم تتقدم مع الكاتب خطوة أخرى وهو يرسمه انانيا ، يدفعه تفكيره السلبي الى التنصل من مواجهة الواقع الذي وجد نفسه فيه مع أمه .. «لم يكن مسئولا عمّا جرى ، ولكنه الآن معها معها أمام موقف مريع» .

وهو ايضا خائف على حياته (بانانية مطلقة أيضاً !) .. ولنتتبع مشاعره وهو يرى أمه تبكى «لم يكن متالما ، غير ان الخوف كان يمسك عليه طريقه . الخوف اللئيم الذي لاتدري كيف يتسلل الى النفس ولم يخشى على امه ان تصاب قدر خشيته أن يصله الدور . الخوف الحقيقي ، الخوف اللئيم الذي لايستشعره إلا الجبناء .»

ها هو الكاتب بلمسة ذكية يعرى - من خلال شخصيته الابن الاكبر المختارة - أحد أسباب هزيمة حزيران ٦٧ ، عندما ينصرف الفرد الى اموره الخاصة - بانانية وسلبية مطلقة - ولا يهتم بما يصيب أقرب المقربين اليه .. وهو موقف سيدينه القارىء حتما ، ولم يكن يحتاج الى ادانة مباشرة من الكاتب .

وفي ذات الوقت ، اي اضافة الى اهتمام الكاتب بشخصيته المحورية ، سيلاحظ القارىء أن شخصيات القصة - عموما حتى اللصوص - لم يعرفوا بأسماء معينة ، حتى يسهل إحالتهم الى رموز ، قد تسمح القراءة التحليلية بالقاء بعصر الضوء عليها في محاولة لتفسيرها .. حيث يمكن للأم ان تكون معادلا للأمة العربية ، التي كانت هجمة (١٩٦٧) موجهة لها بالاساس في محاولة لاجهاض قواها ، واستباحة ثرواتها ، ووقف تقدمها .. ومايرجح هذا التفسير ، شموخ هذه الشخصية واستمرار صمودها على مدار القصة ..

وقد يصبح الابن الاكبر هو النموذج (المنتقى) الممثل لغالبية الدول العربية ، التي تغلب انانيتها مصالحها الخاصة على مصالح الأمة المشتركة ، كمن يعين بنظرة (احادية) ذاتية في واقع مشترك ..

بذلك يصبح هذا النموذج هو الهدف المرتجى (ممثلا لكل الاخوة الحاضرين والغائبين) ..

اما الأب فهو الظل الشائه للابن الاكبر عندما تتدهور به الامور ، فيكون في قمّة سكره عند لقائه مع اللصوص ، لتنتهي المعركة (معركته) قبل ان تبدأ ، وكانه الخاسر ابدا ..

وقد يمثل الابن الاصغر القوى العربية الوليدة ، التي لم تلوثها وقائع حياة الآخرين المرّة ..

ولعل هذا الاجتهاد في تفسير مدلول الرمز قد يبرز ! اختيار الابن الاكبر ليكون نموذجا فنيا (منتقى) تقدم القصة من خلال عينيه ، ويثير لدى القارىء عدداً من الاسئلة : لماذا اصبح هكذا ؟ كيف يمكن انتشاله من عالمه الذاتي الى عالم المجموع الذي يعيشه ؟ وهل ثمة امل من اصلاح حاله ؟ ! ..

ثالثا : اتاحت هذه الزاوية للكاتب الولوج مباشرة الى عمق القصة ، بدءاً من لحظة صحو الأخ وانتباهه ، بعد ان وقع حادث السطو فعلا ، دون ان يمهد لنا الكاتب كيف بدأ الأمر وكيف تم .. وهو اسلوب للقص يعتمد على الايجاز والتكثيف ، ويدخل بالقارىء الى عمق الموضوع راسا دون إطالة ، جاذبا إياه ليتابع ما يجري امامه بشغف ، بدلا من الشكل القديم للسرد ، الذي كان يجنح فيه الكاتب (الواسع المعرفة) الى مقدمه يبدأ منها إنسياب الاحداث ..

إضافة الى ان تحرك الابن الاكبر كعين للكاميرا ، أعطى لاحداث القصة حضوراً متميزاً أمام القارىء ، عمّقه الكاتب بوصف نثري واسع لكل ما يقع في مدى الكاميرا ، وكثّفه استخدام الابن الاكبر لاسلوب مفاجاة النفس بما يحققه من زيادة الترابط ، لأن غرضه هو توصيل المشاعر والأفكار المتصلة بالحبكة الفنية والفعل الفني ، وهو مايمكن تعريفه بانه تكنيك تقديم المحتوى الذهني والعمليات الذهنية للشخصية مباشرة منها الى القارىء ، بدون حضور المؤلف ، ولكن مع إفتراض وجود الجمهور إفتراضا صامتا[1] .

فالابن الاكبر نجده ـ في القصة ، وباستمرار ـ يقدم وجهة نظره ، التي ترتبط بوعيه القريب من السطح ، فهو يقدم إنطباعاته وملاحظاته وافكاره أي كل مايعكسه أو يثيره الواقع على صفحة وعيه ، ولنتتبعه حين ايقظه اللصان ودفعا به الى غرفة أمه .. رأىٰ والدته جالسة على فراشها العريض . «اذهله اتساع عينيها والرعب المنبعث منها . ماذا جرى لها ؟ ثم جذبت نظره الخرقة البيضاء الملتصقة بفمها . ماذا فعلوا بها ؟ دفعاه نحو الفراش فوقع على وجهه . أحس بيديه تربطان خلفه وذكّره ملمس اللحاف البارد على صفحة خدّه بمعنى حياتهم الرخيّة . هل مضى كل شيء ، مع أحلام الليل ، الى غير عودة ؟» ..

في هذا المقطع نتابع انعكاس مايراه (مايحدث) على صفحة وعيه ، بما يثيره من تساؤل أو ما يستدعيه من ذكرى او مايسببه من مشاعر وانطباعات ..

ـ رأىٰ والدته جالسة على فراشها العريض : شعر بالذهول لاتساع عينيها ، والرعب المنبعث منها . وأثار سؤالاً ماذا جرى لها ؟

ـ جذبت نظره الخرقة البيضاء الملتصقة بفمها : أثار لديه هذا المشهد سؤالاً ماذا فعلوا بها ؟

ـ دفعاه نحو الفراش فوقع على وجهه : شعر بيديه تربطان خلفه ، إستعاد ذكرى معنى حياتهم الرخيّة حين لمس اللحاف البارد . وأثار الموقف لديه استفساراً هل مضى كل شيء ، مع أحلام الليل ، الى غير عودة ؟ ..

إنه اسلوب مفاجاة النفس يستشري بين وقائع القصد ، او وكانه حديث النفس الصامت ...

وقد يؤخذ على الكاتب انه لم يعمق أسلوب تيار الوعي لدى شخصيته المحورية ، بعد أن استفاد باسلوب الوصف ومفاجاة النفس ـ بتعميق المونولوج الداخلي لها ، لابغية تقديم المحتوى النفسي لها والعمليات النفسية لديها ، في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود[*] .

كما ان الكاتب إستفاد من عين الكاميرا (الابن الاكبر) في تحقيق ميزة الحضور المرئي للأحداث ، لكنه لم يستفد من تقنيات الفن السينمائي في هذا المجال كالمونتاج الزماني والمكاني واسلوب القطع وغيرها ..

زمن القصة :

ان غاية القصة اليومية تكمن ، بالتاكيد ، في الآ نحتفظ الآ بالمهم ، اي ما كان ذا دلالة ، وما يمكنه ان يحل محل الباقي لأنه يدل عليه ، وبالتالي نستطيع ترك الباقي في طي الكتمان[1] .. وهذا مافعله الاستاذ فؤاد التكرلي حيث يستغرق الزمن الفعلي للقصة فترة قصيرة جدا ، فيما قبل وبعد الثانية بعد منتصف الليل ، ركزّ فيها على الاحداث المهمة (ذات الدلالة) ، من وجهة نظر الابن الاكبر : فقدم لنا زمنا مختزلا ، هو زمن الابن الاكبر ، حين جعل القارىء يعين زمنه الخاص ، فيعرف مايعرفه ، ويجهل مايجهله عندئذ تتقلص الوقائع من الضروري ، الوثيق الصلة بما يجري ..

لكنه في ذات الوقت ـ إستطاع التغلب على زمن القص الضيق ، بتفتيته وتمديده ـ فنيا ـ بالجنوح الى سعة التحليل ، والغوص في أعماق الشخصية ، وتتبع تحولاتها الداخلية المناظرة والمواكبة لما يجري من الخارج من احداث ، فاستطاع بهذه الحيلة الفنية ان يقدم إيقاعا مناسبا للحظات الحصار والازمة ـ البطيئة المرور جدا ـ التي يعيشها أبطال القصة بكل ما فيها من توتر وقلق ، حتى ليبدو لهم ، احياناً ، وكان عقارب الزمن لاتتحرك .

صراع القوى :

ان الدراما هي المسودة التي يعرض فيها الكاتب حقيقة قصته[7] .. ومن دراما الصراع بين أفراد العائلة واللصوص يتجلى مضمون القصة .. واذا كنا قد عرضنا من قبل لأفراد الأسرة ، فلا بد من بيان اللصوص وميدان المعركة ..

اما اللصوص فرغم أن الكاتب اضفى عليهم الكثير من الصفات الواقعية ، الآ ان هذه الصفات ذاتها أكدت البعد الرمزي لهم كمعادل للعدو ، فهم :

ـ «كانا طويلين عريضى الصدر ، تبين عضلاتها مفتولة

تحت قماش الثوب الناعم ويضعان البيرية فوق الرؤوس . لم يكونا من الهواة ، لاشك في ذلك ، ومن المحتمل ان يكون الأمر سيئاً . انهم اذ بدا واضحا انهما لم يكونا منفردين ـ يبيتّون لأمور جسيمة تفوق قدرة اللصوص .»

ولاشك أن القارىء يعرف أن العدو الاسرائيلي يتباهى حين يعلن عن نفسه بانه جيش من المحترفين (لم يكونا من الهواة) ، كما أن مطامعهم (تفوق قدرة اللصوص) ! ! «خاطبها احدهما بصوت ناعم بارد يتوعدها بقتلها مع إبنها اذا قامت باية حركة او صحبة . لم يكن منفعلا ولم يضربها زيادة على مايجب . احسّ انهما يعملان اعمالاً خسيسة بشجاعة . انهما غير مترددين ولايبدو عليهما انهما يفكران طويلا قبل ان يعملا مايجب ان يُعمل .»

وبلمسة ذكية موفقة كشف لنا الكاتب احد اسباب هزيمتنا عام ١٩٦٧ ، حين ظللنا نتفرج ـ باعجاب على العدو العقلاني (لم يكن منفعلا) ، ويذهلنا اداؤه غير المتردد المحسوب بدقة (لم يضربها زيادة على مايجب) ، وهو يمارس أعماله الارهابية (الخسيسة) مع الغير ، بدلا من ادانته ومجابهته !

ـ «كانا يتشاوران ويتهامسان وينظران كل لحظة الى ساعتيهما . الوقت لايمضي في صالحهما اذن ، وما معنى ذلك ؟»

إنها احدى المقولات التي حفظناها لكثرة ترديدها : ان الوقت لايمضي في صالح العدو ولكنه في صالحنا ، فهو تكوين دخيل وسط رقعة العالم العربي المتسع ، ويمضي الوقت سيلفظه العالم العربي لامحالة .

ـ «كانوا في الصالة يهمهمون ويسحبون جسماً ويتكلمون احيانا . لم يحسبوا له أو لأمه واخيه حسابا . أليسوا هم الضعفاء الذين لايملكون حق المقاومة او الكلام ! أليسوا هم الذين يموتون كالذباب !»

إنها ذات نظرة العدو الصهيوني المغرور للعرب بانهم (ضعفاء لايملكون حق المقاومة والكلام ، وانهم (يموتون كالذباب)

اما ميدان المعركة الحقيقي فهو الصمت . الصمت هو ماينشده اللصوص .. «انهم بحاجة الى الصمت والى العمل بسكون ، وكل ضجة مهما صغرت لاتروق لهم . يجب ان تتم الجرائم المتقنة في جو من الهدوء .»

هكذا بدأ تصارع القوتين (افراد الاسرة واللصوص) حول منطقة الصمت .. في البداية سحب اللصان الابن الاكبر من فراشه الى حجرة نوم والديه ، ليكتشف هناك امه مقيدة مكممة الفم أيضا ، تحاول ان تشير له الى شيء ما لايفهمه ، ليكتشف أخيرا ـ الابن الاصغر مختبئا تحت السرير ، ولم يشاهده اللصوص .. «كان شعر اخيه وجبهته ملطخين ببقع من التراب ، ولم يلمح اثرا للخوف في نظراته الحادة اليه ..»

وكان كلمات الكاتب كانت نبوءة لقوة عربية جديدة لم تظهر بعد ، قد تكون المقاومة الفلسطينية او المقاومة في اي من البلدان التي احتلها العدو ، أو هي رمز لأجيال جديدة نقية ، لم تلوثها الانانية او السلبية . اجيال تعرف طريقها جيدا وتمضي فيه دون خوف ..

فماذا كان رد فعل ظهور الابن الصغير ، الذي شرخ جدار الصمت المفروض ؟

لقد حدث التحول فعلا للأم حين أمسك الابن الاكبر «بمسحة غامضة في عينيها تعني السرور والانتصار والثقة الجارفة» ، وهكذا تحدد موقفها جيدا اقترب منها اللص ، لقد قررت ان تشارك الصغير في كسر حاجز الصمت وان تقاوم «بدا عليها في ارتفاع حنكها وارتجافه انفها ، انها تريد أن تتماسك وتدفع الثمن الغالي . ان تهمل الخوف وان تتغلب عليه» ، فكان جزاؤها الصفع والكفخ عدّة مرات ..

اما الاخ الاكبر فهو سادر في غيّه وخوفه «اين يختبىء ذلك الأحمق الصغير ؟ إن كل لحظة تحمل لهم ياسا من نوع جديد» ، وهو يخشى أن ينتهي امرهم بماساة دامية ، فليسكتوا إذن ، كي يبقوا على قيد الحياة .. ما لهم والقوة والكبرياء والثأر . إن هذه الاشياء لمن كان مطلق اليدين والفم» .. وكانه يكاد يسلمّ للاعداء بالاستكانة والسكوت ، ليتملكوا منطقة الصمت .. لذلك نراه حين قفز اليه الصغير ورفع قطعة القماش عن فمه ، وساله ماذا يفعل ؟ كان «الخوف يزداد عليه كل لحظة . لو دخلوا عليها الآن لفتكا بها حالاً .»

انه نفس منطق الخوف ، لذلك نصح اخاه مرتين ان ينتظر عودة أبيهما خارج البيت ، بينما الاخ الصغير ـ الواضح الرؤيا والذي لايخاف ـ يحدثه عن مسدس ابيهما والمتفجرات الاخرى التي بالطابق الأعلى ، وكانه قد بيّت النية على المقاومة الايجابية ، وتدمير دعائم الصمت المصطنع .. بينما الاخ الاكبر لم يستوعب الموقف ، او هو يتجاهل ويتغابى عّما يقترحه الصغير ، فاخذ «يبث فيه الشجاعة بما يتذكر من كلمات جوفاء .»

ويستمر تردد الاخ الاكبر حين يسمع غناء أبيه عند عودته ، وهو على وشك أن يقع في فخ اللصوص «ساعل

نفسه خلال لحظات عنا يعمل وهل يفيد صراخه او تحذيره او إستنجاده .»

لقد ظلّ أسير عجز فكره العقيم ، وكان ينبغي عليه ان يفعل بدلا من التردد الفكري .. هكذا قبض على الأب المخمور ، فتبادل الاخوان والأم النظرات «ولم تعبّر نظراتهم الظلماء عن اي أمل ، عن اي رغبة من التساؤل ماذا يعملون عدا أن يموتوا ؟»

اليست هذه هي حالة الياس التي سيطرت على العالم العربي بعد عدوان حزيران عام ١٩٦٧ ؟ والتي وصلت فيها الرغبة في تعذيب الذات الى حد الانتحار ؟ !

لكن الصغير (الأمل والرمز) تحرك عندئذ ، و «همس في أذنه سينسل الى الطابق الاعلى وان يعمل شيئا ، وطلب منه ان يحدث ضوضاء تجذبهم اليه ، و «نظر في عينيه نظرة ذات معنى» ، كمن يحذره من تكرار الصمت والتردد .

وهكذا بوقفة ذكية من الكاتب يضعنا امام الحل والمخرج من المازق الرهيب ، حين يقول الاخ الاكبر عن الصغير «كان يعمل ، وكان لذلك اكبر منهم جميعا» .. فالسبيل الوحيد للخلاص هو العمل الايجابي ، لذلك انقلبت الادوار ، وقاد الصغير المسيرة بالعمل (بالبذل والعطاء والتضحية) فحدث التحول الاجباري للاخ الاكبر ، لانه لايستطيع ان يتخاذل مرتين ، فبدأ (العمل) ، حين صرخ باعلى صوت يشتمهم ويتوعدهم ويلعنهم .. لقد فجّر الصمت فجاة ، فجاء اللصوص . «لم يكونوا خائفين قدر ماكانوا مندهشين غير مصدقين، فارتموا عليه واوسعوه ضربا وركلا .. هكذا تطهّر في اتون الألم ، وعاودته الروح الجماعية للاسرة ، فحاول ان يتماسك وان لايفقد وعيه فلابد «ان يحتاجه الصغير بعد قليل، ولذلك ـ ايضا ـ «لم يغلبوه ولم تصل قبضاتهم الى فكره ولا الى نفسه ، عندها إستطاع ان يتعاطف مع اخيه الصغير بحب واخلاص ، وان يشفق عليه لجسامة المهمة التي اخذ نفسه بها .

ويفهم ان اللصوص قد إرتكبوا خطأً من التقدير ، حيث كان المفروض ان يهربوا بالغنائم في سيارة الأب ، الاّ انهم لم يحسبوا حساب تعطلها منذ يومين .. إنهم ايضا يخطئون ! ! (وهو غير منطقي لجماعة اللصوص الذين سبق ان اسبغ عليهم المؤلف العديد من صفات الاحتراف والتعقل والاداء المحسوب !)

عندئذ مزّق الانفجار ـ الأول الضعيف ـ الصمت ، وبدات بوادر الخوف تظهر على اللصوص ، وخرجوا راكضين مع الانفجار الثاني .

وحين عاد احد اللصوص حائرا مشدوها ، كان رد فعل الأخ ـ هذه المرة ـ طبيعيا تلقائيا ، حين شعر بحمى في دمائه من مكانه نحوه كالسهم فنطحه في بطنه ، لم يحسب عندها حساب المكسب والخسارة الذاتية ، ولم يتردد ، فالوعي الجماعي هو الذي يحركه ، لذلك نال لطمة على راسه اسقطته على الارض ..

وبدات بوادر الانتصار ، حين تكسر غلاف الصمت الهش ، ودوت الانفجارات وصفارات الحراس في سكون الليل الخارجي .. كان اللصوص يهربون من العالم الذي كشف اعمالهم ..

إرهاصة نصر :

كانت قصة الصمت واللصوص وقت كتابتها في عام ١٩٦٨ ، باسلوبها السلس البسيط الوضاء ، وفكرها المتسلسل المنظم ، وتناستها الهارموني الموفق بين الأحداث والافعال وردود الأفعال ، ومواكبتها الجيدة للتطور الداخلي للشخصيات .. كانت قصة موفقة وان شاب معالجتها الفنية بعض الحماسة بتاثير وقائع فترة الهزيمة القاسية ..

إلاّ انه يحسب لها انها كانت إرهاصة امل بالنصر ، رغم غيوم الهزيمة بشرط ان ترتفع فوق انانيتنا وسلبيتنا ، وان نقيّم عدونا بشكل موضوعي ، واخيرا أن نبدأ عملا جاداً لتفجير صمت الهزيمة ..

فبهذا ـ وبهذا وحده ـ يتحقق النصر ..

الهوامش

(١) قصة الصمت واللصوص ص ١٨٩ ـ ٢٠٢ من مجموعة قصص الوجه الآخر لفؤاد التكرلي ـ منشورات وزارة الثقافة والاعلام سلسلة القصة والمسرحية (١٥٤) ـ الطبعة الثانية ١٩٨٢

(٢) تيار الوعي في الرواية الحديثة ص ٥٣ ـ روبرت همفري ترجمة د . محمود الربيعي ـ دار المعارف بمصر (١٩٧٥) .

(٣) كافة الاستشارات بين الاقواس مستخرجة من قصة الصمت واللصوص

(٤) تيار الوعي في الرواية الحديثة ص ٥٦

(٥) تيار الوعي في الزاوية الحديثة ص ٤٤

(٦) بحوث في الرواية الحديثة ص ١٠٢ ميشال بوتور ـ ترجمة فريد انطونيوس ـ منشورات عويدات ١٩٨٢

(٧) الصوت المنفرد ص١٨٢ فرانك اوكنور ترجمة د . محمود الربيعي ـ الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر١٩٦٩

كتاب العدد



ماريو والساحر
رواية
توماس مان

ترجمة فلاح رحيم

جو «توري دي فينير» يبقى في الذاكرة مثيراً للانزعاج. منذ الوهلة الاولى اشعرنا المكان بقلق، بنوع من التوفز كأننا نقف على الحافة. حتى كانت في النهاية فعلة سيبولا الصاعقة، ذلك الكائن الرهيب الذي بدا وكأنه يوحد بجسم وطابع بشري مؤثر كل الشر الخاص بالحالة التي عشناها. واذ نعيد النظر بما حدث يتملكنا شعور بان النهاية المرعبة كانت مقدرة سلفاً، وتكمن في طبيعة الاشياء. حتى ان أمر وجود الطفلين معنا كان غير ملائم اذا قيس بالالوان الكاذبة التي قدم بها الكائن العجيب نفسه. لكنهما، لحسن الحظ، لم يعلما اين انتهت الملهاة وبدأت المأساة لقد ابقيناهما حتى النهاية في حدود ايمانهما السعيد بان الامر كله لم يتجاوز حدود المسرحية.

تقبع توري دي فينير على مبعدة خمسة عشر كيلومتراً تقريباً عن بورتو كليمت احد اكبر المصايف شعبية على البحر التاريني بورتو كليمت متحضرة انيقة، تحتشد لشهور عديدة حتى اقصاها. يمتد شارعها الرئيس الجذل الصاخب. والذي يزدحم بالدكاكين والفنادق حتى ساحل رملي واسع تغطيه خيام وقصور رملية وزحام ناس لوحتهم الشمس، يهيمن عليه في كل الاوقات نشاط اجتماعي حيوي وضجيج كبير. لكن هذا الساحل الفسيح المضياف ذا الرمال الطرية، هذا الخط من بساتين الصنوبر والجبال القريبة الشامخة يستمر نفسه على امتداد الشاطيء. فلا عجب اذن ان ينشأ نوع من المنافسة الصامتة كلما توغلنا اكثر. ان توري دي فينير - عبثاً يبحث المرء عن البرج الذي اعطاها اسمه، فقد اختفى منذ زمن بعيد - هذه المدينة تمث فرعاً من المصيف الاكبر، وقد ظلت لبعض السنوات انشودة ريفية هادئة للقلة وملجأ للارواح الاكثر تجنباً للعالم. لكن التاريخ الاعتيادي للاماكن الشبيهة بهذا النوع قد اعاد نفسه؛ الهدوء وجد نفسه مضطراً لمزيد من الانسحاب الى مارينا بتريرا ومنها الى حيث لا احد يعلم. كلنا نعرف كيف ان العالم يبغي الهدوء ويفنيه في نفس الوقت - يندفع الى المدينة تحت اغراء فكرة انهما سيقترنان يوماً وفيها يعتبر نفسه في بيته. حتى ان العالم يقيم سوق غرور في موضع ويبقى قادراً على التفكير بان الهدوء سيبقى الى جانبه. وهكذا نجد ان توري - رغم ان جوها معتدل ومثير للتأمل اكثر مما هو عليه في بورتو كليمنت - قد غزاها الايطاليون والاجانب معاً بصورة تامة. ولم يعد الهدف الاهم هو الذهاب الى بورتو كليمنت رغم ان ذلك لايستهان به بدليل ازدحامها وضجيجها كما هو العهد بها دائماً. ان المرء يفضل الانتقال الى الباب المجاور، اي الى توري فهي اكثر صفاء، سهلة ورخيصة بحساب التكاليف. وقد ظلت جاذبية هذه الخصائص تلح على الاذهان رغم ان الخصائص نفسها زالت منذ زمن بعيد ولم يعد من الممكن ملاحظتها. لقد امتلكت توري فندقاً كبيراً، هو جراند هوتيل. وظهرت فيها الكثير من الفنادق منها المعتدل ومنها الموغل في الابهة.

الناس الذين يمتلكون او يستأجرون الشقق والكابينات المطلة على البحر لم يعد الطريق ملكهم وحدهم. في تموز واب تبدو شبيهة تماماً بساحل بورتو كليمنت، تعج بزحام متصايح متشاجر مرح، والشمس الملتهبة كأن بها مساً من جنون تسلخ جلد الرقاب قوارب مبهرجة مسطحة القعر تتمايل فوق الزرقة اللاصفة، يقودها اطفال تلوح امهاتهم من بعيد وهن يملأن الهواء بصيحات قلقة نينو! وساندرو! وبيس! وماريا! والباعة المتجولون يتقدمون خلال سيقان المستحمين بالشمس يبيعون الزهور والمرجان والليمونادة وكورنيتي ال بارو، داعين لبضائعهم باصواتهم الجنوبية الزاعقة التي يطلقونها ملء حناجرهم.

هكذا كان المشهد الذي استقبلنا عند وصولنا الى توري، ممتع بما فيه الكفاية، لكننا فكرنا رغم ذلك باننا جئنا في وقت مبكر كثيراً. كان منتصف اب والموسم الايطالي مازال في ذروته، وهو نادراً مايتيح للغرباء تعلم حب الجاذبيات الخاصة للمكان اي زحام يسود بعد الظهر في مقاهي المقدمة! ـ كما في الاسكويريتو حيث كنا نجلس احياناً ويخدمنا ماريو، نفس ماريو الذي سأروي عنه الان ـ يكون من الصعب الحصول على طاولة، والفرق الموسيقية المختلفة تتدخل سوية في الاحاديث الشخصية باثر مذهل بالطبع يصل الناس من بورتو كليمنت بعد الظهر. المقيمون في هذا المصيف الممتع غير مستقرين فهم يفضلون النزهات القصيرة، وهنالك موتور نقل فيات يذرع المكان جيئة وذهاباً مغطياً أزهار الدفلى والغار المنتشرة على الاسيجة على الطريق بأنج من الغبار، وهو منظر ملفت للنظر ببشاعته.

نعم، من المؤكد ان الاصوب هو الذهاب الى توري في ايلول، عندما يتركها الزحام الكبير. او في مايس قبل ان يكون الماء دافئاً بما فيه الكفاية لاغراء الجنوبي بالاستحمام. حتى في المواسم السابقة واللاحقة لاتكون توري خالية، لكن الحياة فيها تفتقد التميز الوطني فهي اكثر اعتكافاً. الانجليز والفرنسيون والالمان يتتشرون باكثرية مهيمنة تحت المخيمات الظليلة وفي غرف الطعام في (البنسيونات) بينما يجد الغريب المكان في اب ـ على الاقل في الجراند هوتيل حيث شغلنا غرفاً دون اخذ العناوين الشخصية بنظر الاعتبار ـ مزدحماً بالفلورنتانيين والمجتمع الروماني حتى انه يشعر بالعزلة التامة وفي بعض الاحيان بانه منبوذ declasse.

وقد كانت لنا هذه التجربة في المساء الذي وصلنا فيه، مما اثار انزعاجنا في الواقع، عندما ذهبنا الى العشاء وقادنا الخادم المسؤول الى طاولتنا. لم يكن ثمة مايعيب الطاولة التي جلسنا عليها ولكننا ثبتنا انظارنا لحظة دخولنا على اولئك الجالسين في الشرفة المشيدة الى الخارج فوق الماء حيث تتوهج مصابيح صغيرة بظلال حمراء كان فيها اماكن شاغرة رغم انها لم تكن تقل ازدحاماً عن غرفة الطعام في الداخل. وقد ظل طفلانا يشيران بمرح الى ذلك المشهد الاحتفالي ودون مقدمات كثيرة اعلنا رغبتنا في تناول الطعام في الشرفة. ويبدو ان كلماتنا كانت مدفوعة بالجهل، فقد وضحوا لنا بشيء من الادب المرتبك ان الركن العائلي في الخارج محجوز لزبائن الفندق:

Ai nostri Clienti - زبائنهم؟ ولكن كنا نحن زبائنهم ولم نكن سواحاً او متنزهين بل باحثين عن اقامة تبلغ ثلاثة او اربعة اسابيع. وهكذا كنا مصرين على معرفة الفرق بين مظهرنا ومظهر الزبائن الذين حصلوا على امتياز الاكل هناك في وهج المصابيح الحمر بينما نأكل عشاءنا على الضوء العادي النثري لمصابيح غرفة الطعام بقائمة طعام عادية ومملة تماماً، كما عبرنا عنها. لكننا اكتشفنا في بنسيون اليونورا على مبعدة خطوات باتجاه اليابسة ان الطاولة كانت افضل بكثير مما بدت لنا.

الى هناك انتقلنا بعد ثلاثة ايام او اربعة قبل ان نملك الوقت للاقامة بصورة مناسبة في الجراند هوتيل. لم يكن ذلك بسبب الشرفة والمصابيح. لقد نسي طفلانا في غمرة علاقتهما الجيدة مع الخدم وانغمارهما في ملذات الحياة على الساحل هذه الاغراءات الملونة مباشرة. ولكن نشأ هذه المرة بيننا وبين زبائن الشرفة ـ او ربما مع الادارة المداهنة ان شئنا الدقة ـ احد اشكال سوء التفاهم والازعاج التي تقدر على اتلاف لذة العطلة بصورة تامة. كان بين الضيوف احد افراد النخبة الارستقراطية الرومانية، الامير س وعائلته. حيث شغلت هذه المجموعة المهيبة غرفاً قريبة من غرفنا. وقد وجدت الاميرة نفسها، وهي سيدة ذات شعور امومي عاطفي عظيم، فريسة رعب شديد بسبب السعال الديكي الذي اجتازه طفلانا مؤخراً، لكن علاماته ماتزال تقلق

بعض الشيء في فترات متباعدة طفلنا الاصغر. طبيعة هذا المرض غير واضحة وتترك متسعاً لوساوس المخيلة. لذلك لم نجد اساءة في تمسك جارتنا النبيلة بالرأي الشائع من ان عدوى السعال الديكي تنتقل عن طريق السمع، وخوفها بيساطة تامة من ان يستسلم اطفالها للمثال السيء الذي يقدمه طفلانا. بكامل ثقتها الانثوية بالنفس احتجت لدى الادارة التي اسرعت فيما بعد بشخص مديرها المعروف بسترته (الفراك) لتقدم لنا، مع كثير من تعابير الاسف مسألة اضطرارها تحت ضغط الظروف لنقلنا الى المكان المقابل. فعلنا كل ما في وسعنا لاقناعه بان المرض في مراحله الاخيرة، وانه قد قضي عليه عملياً، ولا يمثل اي خطر عَدويٌ لاي كان. كل ماحصلنا عليه هو السماح بعرض الحالة على طبيب الفندق ـ لم نختره نحن ـ والذي يجب ان نرضى بحكمه فيما بعد. وافقنا، مقتنعين باننا نستطيع بهذه الطريقة تهدئة الاميرة والتخلص من مشاكل الانتقال في وقت واحد. ظهر الطبيب، وتصرف كخادم صادق وشريف للعلم. فحص الطفل واعطى حكمه: المرض انتهى تماماً ولا يوجد خطر عَدوي تنفسنا الصعداء واعتبرنا المسألة محلولة ـ حتى اعلن المدير بانه رغم حكم الطبيب مازال لزاماً علينا ترك غرفنا والانسحاب الى المؤخرة الملحقة de'pendance هذه النزعة البيزنطية اشعلت غضبنا. من غير المحتمل ان تكون الاميرة مسؤولة عن هذا النقض المتعمد للاتفاق. الاحتمال الاكبر ان الادارة المتملقة لم تجرؤ حتى على اخبارها بما قال الطبيب. على اية حال اوضحنا للمدير اننا نفضل ترك الفندق بأسره وفي الحال.. وحزمنا امتعتنا. لقد فعلنا ذلك دون اهتمام، خصوصاً واننا بدأنا علاقة صداقية طارئة مع فندق كاسا اليونورا. كنا قد لاحظنا مظهره البديع، وكونا علاقة مع صاحبته سنيورا انجيوليري وزوجها:

هي نحيفة سوداء الشعر، من النمط. التوسكاني، ربما في بداية الثلاثينات من العمر، لها تلك البشرة الرخامية الميتة لامرأة جنوبية، هو هادىء واصلع يرتدي ملابسه بعناية. كانا يمتلكان مؤسسة اكبر في فلورنسا ويقيمان في الصيف واوائل الخريف بفرعها في توري دي فينير. ولكن في وقت سابق كانت صاحبة فندقنا الجديد قبل زواجها صديقة ورفيقة سفر ومصممة ازياء اليونورا دوس، نعم ايها الصديق، وكانت بشكل واضح تعتبر تلك الفترة تتويجاً لمهاراتها في العمل. وحتى في زيارتنا الاولى تحدثت عنها بحيوية.

وقد عرضت في غرفة الاستقبال عدداً كبيراً من الصور الفوتوغرافية للممثلة الكبيرة مع تواقيع وكلمات منفعلة، وغير ذلك من تذكارات حياتهما سوية زينت المناضد الصغيرة ورفوف الجدران etagers هذه العبادة لماض مثير الى هذا الحد كانت محسوبة بالطبع لرفع شأن المزايا في مهنة السنيورا الحالية. رغم ذلك فان استمتاعنا واهتمامنا كانا حقيقيين تماماً عندما قادتنا صاحبة المنزل خلاله ونحن نتسمع الى صوتها الجهوزي من نغم ستكاتو التوسكاني يروي الحكايات عن تلك السيدة الخالدة، معبراً عن قداستها المعذبة، عن اصالة وعمق شعورها الرقيق.

الى هناك اذن حولنا ممتلكاتنا الشخصية رغم انزعاج العاملين في الجراند هوتيل الذين كانوا، مثل الايطاليين جميعاً، لطفاء جداً مع الاطفال. منزلنا الجديد كان منعزلاً وممتعاً، كنا نستطيع الوصول الى البحر بيسر خلال رصيف اشجار الدلب الفتية التي تنزل مباشرة الى الساحل المفتوح للهو والتمتع. في غرفة الطعام النظيفة الدافئة كانت سنيورا انجيوليري تقدم لنا الشوربة التي تصنعها بيديها، الخدمة كانت نبيهة حسنة والطاولة من النوع الرئيسي. حتى اننا وقعنا على بعض الاصدقاء الفينيسيين وامتعتنا الدردشة معهم بعد العشاء مقابل المنزل. وهم بدورهم كانوا وسيلتنا للتعرف على اخرين. باختصار، كل شيء بدا متحركاً نحو الاحسن، وكنا فرحين من القلب للتغيير الذي قمنا به. لم يكن ثمة ماينقص عطلة من النوع الفائق النجاح.

ورغم ذلك لم يترتب على ماجرى نجاح ملائم. ربما كانت الحادثة الخرقاء التي اضطرتنا الى تغيير مكان اقامتنا. هي المدخل الذي قادنا الى الحوادث الجديدة التي وجدنا انفسنا امامها. انا شخصياً اعترف بكوني لا استطيع ان اتجاوز بسهولة بعض التعارضات مع البشر العاديين، الاستخدام السيء والساذج للقوة، اللاعدالة، الفساد المتملق بذلة. الحادث جعلني امعن التفكير فيه كثيراً، لقد هيجني وانا استعيده وأتأمله ـ وطبعاً دون جدوى مادامت مثل هذه الظواهر لاتكون باجمعها الا طبيعية جداً وتمثل باجمعها القاعدة السائدة بصورة تامة. لم نكن قد قطعنا علاقاتنا مع الجراند هوتيل. الاطفال كانوا يتلقون الصداقة والود

كما في الماضي، الحارس يصلح لهم لعبهم، ونحن نتناول الشاي في الحديقة احياناً. حتى اننا رأينا الاميرة. كانت خارجة بمشيتها الثابتة الرقيقة وشفتاها مزمومتان بقوة، بحثاً عن اطفالها الذين كانوا يلعبون تحت اشراف مربيتهم الانجليزية. لم تكن تحلم باننا يمكن ان نكون في اي مكان قريب لاننا ما ان ظهرت حتى منعنا طفلنا الصغير بحزم حتى من تنظيف حنجرته.

الحرارة - ان استطعت ان استرجعها بوضوح - متطرفة.. كانت حرارة افريقية. قوة الشمس، وقد خرجت. لتوها من حدود الموجة البنفسجية الزرقاء، رهيبة لايمكن التعبير عنها، حتى ان فكرة اجتياز الخطوات القليلة بين الساحل والغداء تشكل عبئاً ثقيلاً حتى لو كان الشخص يرتدي البيجاما وحدها. هل تكترث لهذا الامر؟ تبقى لاسابيع على الحافة؟ نعم، انه بالطبع مناسب للجنوب، جو كلاسيكي، انها شمس هوميروس وهو الطقس الذي تفتحت فيه الحضارة الانسانية، وكل اجزائها الاخرى. لكني وجدته بعد حين يفوق طاقتي على الاحتمال، لقد بلغت حداً رأيت فيه الامر مملاً. خواء السماء الملتهب، والسذاجة الكبيرة لضياء غير منكسر - انهما، اجرؤ على القول، يؤديان الى قلب خال ومزاج متحرر من الهم كوّنه حرمان من الانهمارات الغزيرة والنزوات العلوية لكن رويداً رويداً يبدأ العوز يعلن عن نفسه ويصبح محسوساً؟ ان الحاجات الاكثر عمقاً وتعقيداً للروح الشمالية بقيت غير مشبعة. تترك قاحلاً - بل ويمكن ان تكون في بعض الاحيان مزدرى قليلاً. اعترف انني بدون ذلك الامر الاخرق المتعلق بالسعال الديكي ماشعرت بهذه الاشياء. كنت مغتاظاً. ومن المحتمل جداً انني اردت ان اشعر بتلك الاشياء وهكذا استولت عليّ بصورة نصف واعية فكرة كانت تقبع متأهبة لدفعي، وان لم تكن كذلك، فعلى الاقل لتبرير موقفي ودعمه. الى هنا اذن، دعنا نسمح ان احببت ببعض السوء في ارادتنا نحن. البحر، والصباحات التي مرت في استرخاء على الرمل اللطيف في مواجهة بهائها الابدي - لا، ان البحر لايمكن ان يدفع الى انفعالات كهذه. ولكن لايقل صحة عن ذلك، اننا رغم تجربتنا السالفة لم نشعر باسترخاء على الساحل، لم نكن سعداء..

كان كل شيء يمضي بسرعة، بسرعة كبيرة. الساحل، كما ذكرت، مازال في ايدي المواطنين من الطبقة الوسطى. انهم جنس يمتع الناظر، وقد وجدنا بين الشباب الكثير من جمال الشكل والجاذبية. مع ذلك، كنا محاطين بالضرورة بعدد كبير من الناس العاديين الى حد بعيد، جمهرة من الطبقة المتوسطة التي سوف تعترف انها ليست اكثر جاذبية هنا تحت هذه الشمس عنها تحت سماء بلدتك. يالاصوات هذه النساء! لقد كان صعباً في بعض الاحيان تصديق اننا كنا في المكان الذي يعد المهد الغربي لفن الاغنية. (فوجييرو»! مازلت استطيع سماع تلك الصرخة مادمت قذ طاردتني لعشرين صباحاً قريبة جهورية، ملء الحنجرة مضغوطة بصورة كريهة، مع (ي) قاسية مفتوحة ملفوظة في ايقاع من اليأس الميكانيكي. «فوجييرو! Bispondi almeno» اجب عندما ادعوك! لقد لفظت الـ sp في rispondi كأنها Shp كما يلفظها الالمان. قمة مااحسست به عندها انها اغاظت روحي المرهفة. كانت الصرخة موجهة الى صبي بغيض خطت ضربة الشمس على كتفيه مقروحاً كريهة. لقد فاق كل مارأيت كنموذج لسوء التنشئة والعناد والمزاجية. كان جباناً حتى اخمص قدميه، وضع الساحل كله في حالة اضطراب ذات يوم بسبب حساسيته الهوجاء تجاه أبسط الم. فقد لدغه سرطان الرمل وهو يسبح في قدمه، ولكن الأذى البسيط جعله يطلق صرخة ذات ابعاد بطولية - صرخة بطل قديم في كربه - تهز الانسان من الاعماق وتعود به الى تصورات عن تراجيديار هيبة. من الواضح انه لم يعتبر نفسه جريحاً وحسب، بل ومسمماً كذلك. زحف خارجاً على الرمل وتمدد في الم بدا انه غير محتمل وهو يئن «أو هي!» «او هي»! ويرفس بيديه ورجليه ليبعد نداءات امه المأساوية واسئلة المتفرجين. اجتمع جمهور من المشاهدين حوله. احضروا الطبيب - نفس الطبيب الذي اعلن حكماً موضوعياً في سعالنا الديكي - وهنا ايضاً ابلى بلاء حسناً كرجل علم. بطيبة طمأن الفتى قائلاً له بانه لم يصب باذى على الاطلاق وان عليه ببساطة ان يعود الى الماء من جديد ليخفف الالم. بدلاً من ذلك حمل فوجييرو بعيداً عن الساحل متبوعاً بحشد من الناس. لكنه لم يفرط في الصباح التالي بالظهور او بترك عادة تخريب قصور الرمل التي يبنيها طفلانا، وبطريق الصدفة دائماً!. باختصار، كان رعباً تاماً.

هذا الفتى ذو الاثنى عشر عاماً كان بارزاً بين المؤثرات التي اجتمعت، دون وعي في البداية لتخرب اجازتنا وتجعلها كريهة. بهذا الشكل او ذاك كان ثمة قسوة ونقص في المتعة البريئة. هؤلاء الناس يضعون ثقلهم كله فوق كرامتهم - لماذا وبأية روحية؟ لم يكن سهلاً تحديد ذلك في البداية. انهم يظهرون مبالغة في احترام النفس، كانت هيأة احدهم تجاه الاخر وتجاه الغريب هيأة شخص وعى حديثاً معنى الفخر والشرف. وبأي اتجاه؟ تدريجياً بدأنا ندرك المضامين السياسية لذلك، وفهمنا اننا في حضرة مثال وطني. كان الساحل، في الواقع، يضج بالاطفال الوطنيين - ظاهرة غير طبيعية بقدر ماهي مخزونة. ان الاطفال اجناس بشرية تمثل مجتمعاً مستقلاً، يمكن القول انهم يمثلون أمة تخصهم. يلقى احدهم الاخر، بسبب الشكل المشترك لحياتهم، بعفوية عظيمة، غير مبالين كم تكون مختلفة لغة كلماتهم القليلة. لقد لعب طفلانا في الحال مع اطفال المنطقة والغرباء على حد سواء. رغم ذلك كان كلاهما يحار ويخيب امله احياناً بصورة واضحة. واجههما مظاهر الكبرياء الجريح والحزم - او من الصعب في الواقع تسميته حزماً لانه كان في حقيقته شعوراً ذاتياً مفرطاً أملي بصورة تلقينية مفرطة حتى انه لايستحق هذه التسمية. مشاجرات حول الرايات، ومناقشات حول النفوذ والاقدمية.

كان البالغون يشتركون فيها ليس للتهدئة بل لاصدار الحكم واعلان المبادىء. وتنهمر العبارات عن عظمة وكرامة ايطاليا، عبارات جادة ورزينة تتلف كل فكاهة ومرح. كنا نرى صغيرينا ينسحبان في حيرة وقد أسيء اليهما يطلبان تفسيراً لذلك. نخبرهم ان هؤلاء الناس يمرون بمرحلة معينة لاغير، شيء يشبه المرض، ربما ليس ممتعاً ولكن لايمكن تلافيه.

لم تكن نبالي في تقديم الشكر لاننا تمكنا اخيراً من اجتياز هذه «المرحلة» - التي واجهناها بعد كل شيء وقدرنا حجمها منذ أمد طويل. اجل، لقد انتهى الامر الى تقاطع - اسباب آخر، وهكذا بدا جلياً ان الاسباب الاولى لم تكن مجرد مصادفات. باختصار، اصبحنا اساءة لاخلاق الجمهور. بدأ الامر عندما اخذت ابنتنا الصغيرة - البالغة ثماني سنوات ولكن في نموها الجسدي اقل من ذلك العمر بكثير، نحيفة كالكتكوت - حماماً طويلاً وذهبت لتلعب تحت الشمس الدافئة بملابسها الندية. قلنا لها ان عليها ان تخلع ملابس السباحة التي تصلبت بالرمل العالق بها وتغسلها في البحر ثم تلبسها مرة اخرى، وانها يجب ان تحافظ عليها فيما بعد نظيفة. خلعت لباس السباحة عن جسدها وركضت عارية الى البحر، تغسل لباسها الجرسي الصغير وتعود ثانية. هل كان علينا التنبؤ بانفجار الغضب والرفض الذي سببه سلوكها وبالتالي سلوكنا؟ دون الدخول في محاضرة اخلاقية عن الموضوع استطيع القول ان العقد الاخير شهد تغيراً اساسياً في موقفنا من الجسد العاري ومشاعرنا تجاهه. هنالك اشياء «لم نعد نفكر فيها» منها الحرية التي سمحنا بها لهذا الجسد الطفولي الصغير الذي لايحمل اي اثارة لكن في هذه المناطق اخذ الامر باعتباره تحدياً للاطفال الوطنيين صاحوا مستهجنين فوجيير وصفّر باصابعه. ولغط الاحاديث المفاجيء بين الناس البالغين جوارنا لم يكن يبشر بخير. رجل في ملابس المدينة يضع على مؤخرة رأسه خوذة غير مناسبة كان يؤكد لامرأة مهتاجة غضباً بانه سيتخذ اجراءات تأديبية. اللعنة نزلت على رؤوسنا التي لا قيمة لها، حيث تكلمت كل عاطفية حب الجنوب في خدمة الاخلاق والنظام. قال ان الاساءة الى اللياقة التي اقترفناها يجب ان تلقى لعنة شديدة لانها تعد ايضاً جحوداً كاملاً واستخفافاً مهيناً بكرم بلاده. لقد الحقنا الاذى بطريقة اجرامية ليس بشكل وروح التعاليم التي يلتزم بها جمهور السابحين فحسب، وانما بكرامة ايطاليا؛ ولقد كان ذلك الرجل بملابس المدينة عالماً بكيفية الدفاع عن تلك الكرامة والاستنتاج بان اساءتنا للاباء الوطني يجب ان لاتمر دون عقاب.

فعلنا كل مافي وسعنا، منحنين باحترام، لنصغي الى هذه البلاغة. وفكرة مناقضة الرجل، وهو في حماسه ذاك، يمكن ان تؤدي للسقوط من خطأ الى خطأ اخر. ولكن على اطراف الالسن كانت لدينا اجوبة مختلفة: فكلمة «كرم» ليست الكلمة الادق للتعبير عن الحالة لو اخذنا كل الظروف بنظر الاعتبار. نحن لم نكن على وجه التحديد ضيوف ايطاليا بل ضيوف سنيورا.

انجيوليري التي تقمصت دور وعاء للكرم منذ بضع سنين بعد ان نزعت عنها دور الصديقة الحميمة لاليونورا دوس وددنا بشدة ان نقول بان المؤكد كون هذه البلاد الجميلة لم تنحدر الى الحد

الـذي يقلل من شأنهـا ويضعهـا في حالـة من الحـذر بحسـاسيـة مفـرطـة. لكننـا اكتفينـا بتأكيد حسن النية للرجل وبأن اي اخلال بالاحتـرام او استفـزاز كان بعيداً عن افكارنا وكدليل للتهدئة اشرنا الى عمر المتهمة الصغيرة وضآلة جسدها.

دون جدوى وضع اعتراضاتنا جانباً، لم يصدقها، ولم يجد دفاعنا فتيـلاً. لابـد وان يخلقوا منا مثالاً للاخرين. تم ابلاغ السلطات، بالتلفون كمـا اعتقـد، وظهـر ممثلهـا عـلى السـاحـل. قـال انـه يجب علينـا الـذهـاب معه الى المركز في بيزا، حيث اكد مسؤول اعلى منـه نفس الحكم السـابق «molto grave»، وامطرنا بوابل من العبـارات التعليميـة - بنفس نبـرة وكلمـات الـرجـل ذي الخوذة - وفرضت علينا ضريبة ملائمة وكفالة مقدارها خمسون ليرة. شعرنا بان المغامرة تستحق منا، شئنا ام ابينا، هذه المساهمة في اقتصاد الحكـومـة الايطـاليـة، فدفعنا وغادرنا المكان. الم يكن علينا في هذه المرحلة مغادرة تورى بأسرها ايضاً؟

لو اننا فعلنا ذلك وحسب، اذن لفلتنا من سيبولا المهلك ذاك. لكن الظروف اجتمعت لتمنعنا من اتخاذ قرار بتغيير ما يقول احد الشعراء ان الكسل وحده يجعلنا نحتمل الحالات المزعجة.

apercu يمكن ان يخـدم كتفسيـر لعجـزنـا عن الفعل. على اية حال، ان الانسان يكره ان يخلي الساحة مباشرة لحدث مثل هذا خصـوصـاً اذا شجعه التعاطف من المجاورين على دحضه. وفي فيـلا اليـونـورا، اعلنـوا كأنمـا بصوت واحد استهجانهم لعقوبتنا الظـالمـة. بعض معـارف بعـد العشـاء من الايطـاليين وجدوا ان ماحـدث وضـع بلادهم في موقف سيء جداً، وقـرروا استجواب الـرجـل ذي الخـوذة كما يفعل المواطنون بينهم. لكنه اختفى في اليوم التالي مع جماعته من على السـاحـل. ليس بسببنا طبعـاً، رغم ان وعيـه بمغـادرته الوشيكة ربما اضاف قوة لتوبيخه لنا. على اية حال كان اختفاؤه تخففاً لنا. الاهم من ذلك اننا بقينا، لان بقاءنا صارت له اهميـة في نظـرنـا، انه يستحق التنفيذ لذاته، بمعزل تام عن راحتنـا او عدم راحتنـا في البقـاء. هل نعلن الـرحيل ونتجنب بهذه السرعة تجربة معينة لانها لاتبدو محسوبة بعناية لزيادة متعتنا وتقـديـرنـا لانفسنا؟ هل نبتعد الى الاماكن التي تتحني فيها الحياة امام اقل امر خارق للطبيعة او ليس عادياً بصورة تامة اوحتى مؤلماً ومميتاً للجد؟ لا، بالتأكيد لا. الافضل هو البقاء ومواجهة الامور وجهـاً لوجـه، تحـدّيها. فربما يكمن في عملنا هذا بالتحديد درس يجب ان نتعلمه. وهكذا بقينا وحصدنا مكافأة شنيعة لثباتنا، انها التجربة غير المقدسة والمذهلة مع سيبولا.

لم اشر الى ان الموسم التالي كان قد بدأ تقريباً في نفس اليوم الـذي حكمتنـا فيـه سلطـان المـدينـة. ولم يكن الـرجل المتعبد صاحب الخـوذة الـذي اعلن اتهـامنـا الشخص الوحيد الذي غادر المصيف. كان هنـالـك رحيل منتظم، اينما تنظر تر عربات امتعة في طريقهـا الى المحطـة. كان السـاحل ينزع عنه قوميته. الحياة في توري، في المقـاهي والبـانيتـات pinetas اصبحت اكثر الفة يسودها الطابع الاوربي. حتى تناول الطعام على طاولة في الشرفة الـزجـاجيـة اصبـح امـراً ممكنـاً جداً، لكننـا احجمنا عنه، اذ كنا راضين في منـزل سينـورا انجيـوليـري، راضين بقدر مايسمح لنا نجمنـا الطـالـع ان نكـون، لكن في نفس الوقت الذي حدث فيه هذا التحـول نحـو الاحسن فقد تحول الجو هو الاخر، هذا الجو الذي لم يكن منسجماً مع تقويم الاجازة الخاص بالجمهور الزائر الا لسـاعـة واحـدة تقـريبـاً. كانت السمـاء ملبدة بالغيوم دون ان تصبح اكثـر دفئـاً، لكن الحـرارة الساطعة دون غيوم التي سادت الثمـانيـة عشـر يومـاً منـذ وصـولنا وربما قبل وصولنا بكثير تركت مكانها لهواء ريح شرقية خانقة، وبين وقت واخر ينزل مطر عديم الفعالية يرش السطح المخملي للساحل. اضف الى ذلك انقضاء ثلثي اقامتنا المقررة في توري. البحر الكسول عديم اللون تطفو في مناطقه الضحلة اسماك هلامية بليدة كان تغييراً على الاقل. ومن البـلاهـة الشعـور باي توق للماضي بعد شمس جعلتنا نطلق الكثير من التنهدات عندما سطعت بكل قدرتها المقيتة.

في هذه الفتـرة اعلن سيبـولا عن نفسـه. انه الفارس Cavaliere سيبولا كما كان يدعى في الملصقات التي ظهرت ذات يوم معلقة في كل مكان. حتى في غرفة الطعام بينسيون اليونورا. كان يدعو نفسه فناناً متجولاً مرفهاً، Forzatore

illusionista, prestidigatore» وهـو ينـوي خدمـة جمهـور توري دي فينيـر الفـائق الاحتـرام بتقـديم عرض لظـواهـر خارقـة من النوع الغـامض والمـذهل. ساحـر. !! ذكر ذلك وحده كان كافيا ليدير رأسي طفلينا، . انهما لم يطلعا على شيء مثل هذا من قبل، وها هي عطلتنـا تقـدم لهما هذه الاثارة الجديدة. منذ تلك اللحظة وما

بعدها حاصرانا بالتوسلات لاخذ بطاقات للعرض. كنا مترددين في البداية بسبب تأخر ساعة العرض، التاسعة مساء، لكننا تركنا التردد لفكرة اننا نستطيع مشاهدة القليل مما ينوي سيبولا تقديمه، ربما ليس امراً عظيماً، ثم نذهب للبيت. اضافة الى ذلك فان بامكان الاطفال النوم الى ساعة متأخرة في اليوم التالي. اشترينا اربع بطاقات من سينورا انجيوليري نفسها التي حجزت بعض المقاعد لضيوفها.

لم تتمكن من تأكيد شيء بشأن العرض، ولم تكن لنا امال كبيرة بشأنه. لكننا نعي حاجة الى التنويع، وقد اثبت فضول الاطفال العنيف انه قادر على فرض نفسه.

كان من المقرر ان يقدم عرض الفارس في صالة شغلتها خلال الموسم سينما ذات برنامج اسبوعي. لم نكن قد زرناها ابداً. لكي تصلها عليك ان تتبع الشارع الرئيسي تحت حائط البالا سو Palazzo وهو حكام علقت عليه لوحة «للبيع» يوحي بهيأة قصر، من الواضح انه شيد في ايام اكثر فخامة. كان في نفس الشارع الصيدلي والحلاق وكل المحلات المهمة، وهي تؤدي من الاقطاعي مروراً بالبرجوازي حتى العمالي، لانها تنتهي بين صفين من اكواخ الصيادين الفقيرة حيث تجلس النساء امام الابواب يصلحن شباك الصيد.

هنا، بين العمال، كانت الصالة، ليس اكثر من سقيفة خشبية، رغم اتساعها، ذات مدخل مبهرج الصقت عليه من الجانبين طبقات من الاعلانات المرحة. وهكذا، بعد وقت العشاء في المساء المحدد اتخذنا سبيلنا خلال الظلام. الطفلان يرتديان افضل مالديهما مبتهجين بحس من التجديد الفائض عن العادة. الجو، كما كان في الايام القليلة السابقة شديد الرطوبة، وثمة حرارة تتوهج بين وقت واخر مع قليل من المطر. تقدمنا تحت مظلاتنا، واستغرق منا ذلك ربع ساعة.

في المدخل جمعت بطاقاتنا وكان علينا ان نجد اماكننا بانفسنا انها في الصف الثالث الى اليسار. انتبهنا الى انه بالرغم من تأخر ساعة العرض فان علينا ان نتعامل معها بمرونة اكبر. فجمهور المشاهدين ـ الذي يبدو ان مجيئه متأخراً كان امراً مفروغاً منه ـ لم يبدأ باشغال المقاعد الا ببطء شديد. المقاعد كانت تؤلف كل مافي القاعة، فلم تكن هناك مقصورات. وهذا التأخير دفعنا لشيء من القلق. كان وجها طفلينا قد توهجا بالتعب والاثارة على حد سواء.

حتى عندما دخلنا كان مكان الوقوف في المؤخرة والاجنحة الجانبية مشغولاً تماماً. هناك يقف رجال توري دي فينير، جماعات وفرادى، صيادون، شباب اقوياء متأهبون بخشونة، يعقدون سواعدهم العارية فوق مايرتدون من قمصان الجرسي المخططة. كان وجود هذا الحشد من المواطنين مبعث سرور تام لنا، انه يضفي دائماً لوناً وحيوية على مناسبات كهذه. وفرح طفلينا كان صريحاً واضحاً، ان لهم بين هؤلاء الناس اصدقاء ـ رفقاء تعرفوا عليهم خلال نزهات بعد الظهر الى النهاية القصوى للساحل. كان ذلك يحدث عندما نكون عائدين الى البيت، في الساعة التي تشهد نزول الشمس الى البحر منهكة بما بذلت من طاقة هائلة وهي تذهّب بذهبها الاحمر سطح الماء المتقدم نحوها، يمكن عندها ان نلتقي بصيادين يقفون على شكل صفوف بسيقان عارية يستجمعون قواهم ويسحبون الشباك اليهم مع صيحات طويلة عالية ويحصدون في سلات ماكسبوه، وهو غالباً مايكون ضئيلاً ومن (فاكهة البحر) frutto di mare: كان طفلانا ينظران، يساعدان في السحب، يطلقان الكلمات الايطالية القليلة التي يعرفانها، ويخلقان بذلك الصداقات. لذلك فانهما الان يتبادلان الانحناءات مع زبائن «اماكن الوقوف»؟ هنا كان جيسكاردو وهنا انطونيو. انهما يعرفانهم بالاسم. يلوّحان لهم وينادينهم عبر المسافة باصوات نصف مهموسة، حاصلين على انحناءات الاستجابة وابتسامات تكشف صفوفاً من اسنان بيضاء معافاة. انظر، حتى ماريو موجود هنا، ماريو الذي يعمل في الاسكويزيتو ويجلب لنا «الجوكليت». انه يريد ان يرى الساحر ايضاً، ولا بد انه جاء مبكراً فهو يكاد يكون في المقدمة لكنه لايرانا، انه لايعير اهتماماً لشيء، هذه طريقته رغم انه خادم. وهكذا لوحنا بدلاً منه للرجل الذي يطلق الزوارق الصغيرة من الشاطيء، انه هنا هو الاخر يقف في المؤخرة.

كانت الساعة قد بلغت التاسعة والربع، مر حوالي نصف ساعة. ومن الطبيعي ان يضعنا ذلك في حالة عصبية. متى سينام الاطفال؟ لقد كان من الخطأ جلبهما الى هنا، الان اصبح من الصعب كسر متعتهما قبل ان تستكمل نفسها. امتلأت المقاعد

بمرور الوقت، من الواضح ان كل من في توري كان حاضراً: ضيوف الجراند هوتيل، ضيوف فيلا اليونورا، وجوه مألوفة من الساحل. سمعنا الانجليزية والالمانية وذلك النوع من الفرنسية الذي يتكلمه الرومانيون مع الايطاليين. السيدة انجيوليري نفسها جلست على مبعدة خطين خلفنا مع زوجها الهادىء الاصلع، الذي ظل ينقر شاربيه بالاصبعين الوسطيين من يده اليمنى. الجميع وصلوا متأخرين، لكن احداً لم يصل في وقت متأخر جداً. لقد جعلنا سيبولا ننتظر وصوله.

جعلنا ننتظر. بهذا يمكن التعبير عن الحالة. لقد زاد من اثارتنا وفضولنا بتأخره عن الظهور. ويمكننا ان نرى العبرة من ذلك ايضاً، ولكن ليس عندما يكون متطرفاً الى هذا الحد. في حوالي التاسعة والنصف بدأ الجمهور بالتصفيق - طريقة ودية في التعبير عن نفاد صبر مبرر يشير الى تشوق للاحتفاء. كان ذلك بالنسبة لطفلينا متعة بذاته - كل الاطفال يعشقون التصفيق. من محيط الجمهور قفزت صرخة عالية Pronti! «Cominciamo! (1) وانظر لقد بدت البداية سهلة بقدر ماكانت عسيرة في السابق. رن جرس، حيّته صفوف الواقفين بصوت متعدد المصادر «اووه»! وافترق شقا الستارة. كشفا عن رحبة مؤثثة كصف مدرسي اكثر منها مسرحاً لعرض سحري - كان ذلك اساساً بسبب السبورة الموضوعة في المقدمة الى اليسار. ثمة مشجب قبعة عادي اصفر، بعض الكراسي المحشوة بالقش وعلى مبعدة منها الى الخلف منضدة دائرية عليها آنية ماء وقدح، وكذلك صينية عليها قدح شراب ودورق فيه مشروب مصفر شاحب. مازال امامنا بعض الوقت لتفحص هذه الاشياء. بعدها ودون تعتيم الصالة، دخل الفارس سيبولا.

تقدم بخطوات سريعة عبرت عن لهفته للظهور امام جمهوره، وخلق وهماً بانه قطع لتوه مسافة طويلة ليضع نفسه في خدمة هذا الجمهور - بينما لم يكن، بالطبع، الا واقفاً في احد الاجنحة. بدلته دعمت المسألة. كان رجلاً في عمر يصعب تحديده، لكنه على اية حال ليس شاباً، له وجه حاد مخرب وعينان ثاقبتان، وشفاه مزمومة وشارب صغير شمعي السواد، وله تعبير امبراطوري، كما يقال، يوحي به الانحناء بين الفم والحنك. كان يرتدي زي الخروج الى الشارع مع نوع من الاناقة المسائية المعقدة، في بيليرين واسع اسود بياقة مخملية وبطانة من الساتان كان يسحب طرفيها سوية في غمرة الضغط الدائم لذراعيه بكفيه اللذين تغطيهما كفوف بيضاء. يلف عنقه بوشاح ابيض، وقبعة ذات قمة ملتوية تقبع على مؤخرة رأسه، ربما مازال القرن الثامن عشر حياً في ايطاليا اكثر من اي مكان اخر، ومعه مايميز تلك الفترة من وجود نموذج الدجال والمشعوذ. هنا فقط يستطيع الانسان ان يلتقي باجناس تمت المحافظة عليها بعناية حقيقية. كان في مظهر سيبولا الكثير من هذا النموذج التاريخي، ملابسه نفسها كانت تساعد على استرجاع ذلك المخلوق التقليدي بما تعطيه من انطباع الاناقة المفرطة بشكل صارخ فنطازي. كانت بدلته المتباهية تستقر عليه، او بالاحرى تبدو معلقة عليه بفضول كبير، فهي مشدودة بقوة في موضع، وفي اخر تبدو مجموعة من الثنيات السائبة المضطربة. كان ثمة شيء غير منتظم في شكله، من الامام ومن الخلف ايضاً، وهذا اتضح فيما بعد. ولكن يجب ان اؤكد ان وقفته وطريقته وسلوكه لم تكن تنم عن اي مزاح او تهريج. على العكس، كان ثمة جدية تامة، غياب لاي مظهر للمرح، بل في بعض الاحيان كبرياء مقطب مع ذلك الانطباع الفضولي المعتد بنفسه الذي يميز المشوهين. لاشيء من كل هذا على اية حال منع استقبال ظهوره بضحك في اكثر من مكان في القاعة.

اختفت كل اللهفة من سلوكه. الدخول المندفع لم يكن الا تعبيراً عن القوة وليس الحماس. وهو واقف على المسرح سحب كفيه دون مبالاة ليكشف عن يدين طويلتين صفراوين، احداهما مزينة بخاتم مرصع بلابس لازولي في موضع مرتفع وهو واقف هناك عيناه الصغيرتان القاسيتان مع كيسين مترهلين تحتهما كانتا تطوفان في تفحص ارجاء القاعة، ليس بسرعة بل في اختيار متمعن تستقران هنا وهناك على احد الوجوه، وشفتاه مزمومتان لبعضهما لا تقولان كلمة. بعدها، وبعرض للمهارة مدهش بقدر ماكان غريباً، كوّر كفوفه على شكل كرة وقذفها عبر مسافة غير قصيرة في القدح على المنضدة. بعد ذلك اخرج من جيب داخلي علبة سيجائر يمكن ان تلاحظ من غلافها انها من ارخص الانواع التي تبيعها الحكومة. باطراف اصابعه التقط سيجارة واشعلها دون اهتمام، من قداحة بنزين سريعة الاشتعال. سحب نفساً

عميقاً الى رئتيه وتركه يخرج ثانية وهو يضرب على ساقه، وشفتاه مزمومتان في عبوس مقيت بينما الدخان يتدفق من بين اسنانه المكسرة الحادة كاسنان المنشار.

بانتباه ثاقب يعادل انتباهه راقبه الجمهور. الشباب الواقفون في المؤخرة حدقوا في هذا الكائن المدعي عابسين، باحثين عن عيوبه الخفية. انه لم يخدع احداً، اثناء اخراج سجائره واعادتها الى مكانها اعاقته ملابسه. كان عليه ان يطوي البيليرين الى الوراء، وقد كشف بذلك عن سوط له مقبض نحاسي معلق في اعلى ذراعه اليسرى بدا غريباً عن المكان بصورة تامة. ويمكن ان تلاحظ انه لايرتدي ملابس المساء بل سترة الفراك التي ظهر تحتها عندما رفعها ليصل الى جيبه وشاح مخطط ملفوف على الجسم. وقد همس شخص يجلس خلفي بان هذا الوشاح ينسجم مع لقب الفارس. اعرت المعلومة ماتستحق من اهتمام - انا شخصياً لم اسمع اطلاقاً بان اللقب له هذه العلاقة المميزة. وربما كان الوشاح مجرد ادعاء، مثلما هي طريقته الدعية في الوقوف هناك دون ان ينبس بكلمة، بصورة غريبة ومقيتة، نافخاً الدخان في وجه جمهوره ضحك الناس كما قلت، وكان المرح قد اصبح شاملاً تقريباً عندما علق شخص من «مقاعد الوقوف» في صوت عال وجاف:

- «Buonasera».

نصب سيبولا رأسه كالديك. سأل كأنّ احداً تحداه:

- من كان المتحدث؟ من كان ذلك الذي تكلم الان؟ حسناً؟ في البداية شديد الشجاعة والان شديد الاعتدال؟ Paura,[*] هه؟

تكلم بصوت عال مختنق له رغم ذلك رنين معدني، وظل ينتظر.

- انه انا.

هكذا اقتحم شاب من الخلف السكوت وقد رأى نفسه امام تحد. لم يكن بعيداً عنا، شاب وسيم يرتدي قميصاً صوفياً وقد علق سترته على احد كتفيه. كان فوق رأسه شعر خشن سلكي على شكل ممسحة عالية مشعثة، وهو الاسلوب المتأثر بشباب الوطن الناهض، وقد اضفى عليه مظهراً افريقياً اساء الى شكله:

- حسناً انه انا. كان عليك ان تقول ذلك منذ البداية، لكني حاولت ان اكون لطيفاً معك.

مزيد من الضحك. ان للفتى لساناً يفكر. سمعت قربي من يقول «Ha sciolto la scilinguagnolo». كان الرد في مكانه على اية حال. اجاب سيبولا.

- او، برافو. جيوفانوتو، كم احبك. صدقني كنت قد ركزت نظري عليك لبعض الوقت. ان امثالك يدخلون ضمن خطي بصورة تامة. استطيع ان استخدمهم، وانت لُقطة ساقها اليّ الحظ، ذلك امر واضح. انت تفعل ماتريد. او هل يمكن ان لاتكون قد فعلت يوماً ماتريد - او حتى من المحتمل مالم تردد؟ باختصار، هل فعلت ماأراده شخص اخر؟ اسمع ياصديقي انه لتغيير ممتع لك ان تفعل ماتريد. عما تفعل، وتكف عن الامساك بالعملين في وقت واحد تقسيم العمل «Sistema americo, sa» افترض ان عليك عرض لسانك لهذه النخبة الكريمة من المشاهدين هنا - ان تعرض كل لسانك، تماماً الى الاسفل، حتى الجذور؟

قال الشاب بعداء:

- كلا. لااريد. ان اخراج اللسان يدل على سوء في التربية.

اجاب سيبولا:

- لاشيء من هذا. ماعليك الا ان ترغب في ذلك. انني اطلب منك مع كل الاحترام اللازم لتربيتك ان تفعل ذلك قبل ان اعد الى العشرة. ستؤدي الدور بصورة صحيحة فتمد لسانك للجمهور الموجود هنا الى حد ابعد مما تتصور نفسك قادراً عليه.

وحدج الشاب فبدا وكأن عينيه الشاقبتين تغوران اكثر في تجويفهما قال واحد كان قد ترك سوطه ينزلق من اعلى ذراعه وجعله يشق الهواء مصفراً لمرة واحدة. واجه الفتى الجمهور واخرج لسانه، طويلاً ممدوداً الى اقصاه، حتى انك تستطيع رؤية انه نفس الحد في اللسان الذي كان مطلوباً منه اظهاره.. بعدها استدار الى الخلف، بوجه حجري، الى مكانه الاول.

- انه انا.

قال سيبولا ساخراً وهو يشير برأسه الى الشاب.

- Bel! انه انا.

ثم استدار تاركاً الجمهور يستمتع بمغزى ماحدث، واتجه الى المنضدة الصغيرة المستديرة، رفع الزجاجة وصب كأساً صغيراً من شراب كان واضحاً انه الكونياك، ثم رفعه بيد مدربة..

ضحك الطفلان من الاعماق. لم يفهما عملياً اي شيء مما

قبل امامهما، ولكن امتعهما بصورة هائلة ان يحدث شيء ساخر الى هذا الحد بين الرجل الغريب الاطوار هناك فوق، وشخص خرج من بين الجمهور لم يكونا عارفين اية أمسية تنتظرهما وكانا مهيئين لاعتبار هذه بداية لاقيمة لها. اما نحن فقد تبادلنا النظرات، واتذكر انني رددت بشفتي، وبشكل لا ارادي، نفس الصوت الذي صدر عن سوط سيبولا وهو يشق الهواء. اما بالنسبة للاخرين، فقد كان واضحاً ان الناس لم يدروا مايفعلون ازاء بداية منافية للعقل والطبيعة اذا قيست بعرض بسيط مثل هذا لم يتمكنوا من تبين السبب الذي جعل ذلك الجيوفانوتو، وهو بعد كل شيء متحدث باسمهم، يستدير نحوهم فجأة لينفس عن بذائيته. شعروا انه تصرف مثل حمار احمق، وسحبوا ولاءهم لصالح الفنان الذي عاد الان من منضدة الانعاش، وخاطبهم بصوت كالصفير ذي رنين معدني كما يلي:

- ايها السيدات والسادة، لقد رأيتم الان انني كنت شديد الحساسية تجاه الاهانة التي حاول هذا الشاب الفصيح الطموح الحاقها بي.

«questo linguista di belle speranze»[٣] ذلك كان التعبير الذي استخدمه، وقد ضحكنا جميعاً لمهارته في اللعب بالكلمات.

- انا رجل.

ولا ارى اي معنى لابتغاء أمسية سعيدة مالم يتم ذلك بكل الاحترام والجدية. فلا مجال هنا لاي شيء اخر على الاطلاق. عندما يتمنى لي شخص امسية سعيدة فكأنه يتمناها لنفسه، لانه لن يسعد بامسية مالم أسعد انا بها. اذن فان قاهر النساء هذا من توري دي فينير (ضربة اخرى) فعل خيراً اذ جعلني اتأكد من خلاله بانني سعيد بامسيتي هذه واستطيع الاستغناء عن اية امنية في هذا المجال.

انا افتخر بان كل امسياتي كانت سعيدة تقريباً. قد تصادفني بعض الامسيات التي لاتكون ممتعة كثيراً، ولكن ذلك نادر جداً. ان واجبي عسير وصحتي ليست في احسن احوالها. ولي عاهة جسدية بسيطة اعاقتني من القيام بدوري في القتال من اجل الوطن الام. لكني بفضل قواي العقلية والروحية تمكنت من الانتصار على الحياة - وهذا يعني قبل كل شيء الانتصار على النفس وانا امتدح نفسي لان انجازاتي اثارت اهتماماً واحتراماً بين اوساط المثقفين لقد رحبت بي الصحف الرئيسية، فصحيفة كورييرديلا سيرا della sera Corriere[٤] تفضلت عليّ بلقب الظاهرة. وفي روما شرفني اخ الدووجه Duce[**] بالحضور في احدى امسياتي. لم اكن افكر انني اضطر في مكان اقل اهمية نسبياً (ضحك هنا لحساب توري الصغيرة المسكينة) الى التخلي عن عاداتي الشخصية التي كان الجمهور المثقف والمتطور مستعداً لمتابعتها. ولافكرت انني ساتعرض لمضايقة من شاب يبدو ان مدائح الجنس اللطيف قد افسدت اخلاقه.

كل هذا بالطبع كان موجهاً للشاب الذي لم يمل سيبولا من تقديمه في ثوب دونا يولا donnaiuolo[٥] او دون جوان ساذج. لكن نحافة سيبولا الفاضحة وعدائيته كانا في تناقض صارخ مع ثقته بنفسه ونجاحه الدنيوي اللذين ظل يفتخر بهما. وربما يذهب شخص الى ان ذلك الجيوفانوتو لم يكن الا هدفاً مختاراً لهجمات سيبولا التقليدية المحترفة لولا ان الالمعية التي تقود الى ذلك ستحمل تناقضاً عدائياً اصيلاً. فكل من ينظر الى التكوين الجسدي للرجلين لن يكون في حيرة امام تفسير ماحدث، حتى لو امتنع الرجل المشوه عن تكرار مسألة النجاح المفترض للاخر مع الجنس اللطيف.

استمر سيبولا قائلاً:

- حسناً - قبل ان نبدأ تسليتنا لهذا المساء ارجو ان تسمحوا لي بشيء من الراحة.

ذهب بعدها باتجاه مشجب القبعة ليتخفف من بعض ملابسه «Parla benissimo»[٦] اكد رجل يجلس الى جوارنا. حتى ذلك الحين لم يكن الرجل قد فعل شيئاً خارقاً، ولكن ماقاله استقبل باعتباره انجازاً، لقد استطاع من خلاله التأثير في جمهوره. ان الكلام بين الشعوب الجنوبية يكون جزءاً تأسيسيا من متعة الحياة، انه يلقى تقديراً اجتماعياً اكثر حيوية منه في الشمال. اللغة الام ذلك الرباط الوطني يمنح هنا في الجنوب احتراماً رمزياً، ان هنالك شيئاً رمزياً بصورة مرحة في استمتاع الناس باحترام اشكال لغتهم واصواتها. انهم يستمتعون بالتكلم، يستمتعون بالاصغاء، وهم يصغون بتذوق وتمييز. لان الطريقة التي يتكلم بها الانسان تساعد في قياس الطبقة التي ينتمي اليها، فالاهمال وعدم الاتقان يقابلان بالسخرية، بينما تكافأ الكياسة

والتمكن باستحسان اجتماعي كبير. لذلك فان الرجل الصغير ايضاً يتقي عباراته بنجاح ويديرها بانتباه حيثما كان الأمر متعلقاً بكسب التأثير على المقابل. على هذا الاساس اذن كسب سيبولا جمهوره، رغم انه لاينتمي باية حال من الاحوال الى طبقة الرجال التي يعتبرها الايطاليون، في مزيج من الاحكام الاخلاقية والجمالية «Simpatico» (٧).

بعد ان خلع قبعته ووشاحه ودثاره عاد الى مقدمة المسرح في معطفه وقد انزل حوافه الكبيرة الى جوار سوطه الغريب. كان له شعر شديد القبح، فقمة رأسه كانت صلعاء تقريباً، بينما تمتد خصلات ضيقة مصبوغة باللون الاسود من المقدمة الى الخلف كأنها ملصقة لصقاً: الشعر الجانبي المسود هو الاخر كان مسحوباً الى الامام نحو زوايا عينيه - لقد كانت باختصار تسريحة مدير سيرك من الطراز القديم، مدهشة ولكنها ملائمة تماماً لنمط شخصيته الذي فات زمنه، وكانت منسقة بكثير من الثقة بالنفس لكي تصل بالجمهور الى اقصى درجات الفكاهة. العاهة الجسدية الصغيرة التي حذرنا منها اصبحت الان مكشوفة بوضوح تام رغم ان طبيعتها بقيت غير محددة حتى ذلك الوقت، كان الصدر شديد الارتفاع كما هو معتاد في مثل هذه الحالات، ولكن التشويه الذي يقابله من الخلف غير مستقر بين الكتفين، انه يأخذ شكل الاوراك او تحدب الارداف الى حد ما، ولم يكن يعيق حركاته ولكن يضفي شيئاً من الغرابة والتثني على كل خطوة يخطوها ومع ذلك تمكن سيبولا من خلال ذكره لهذه العاهة مقدماً من كسر الصدمة التي قد تستتبع اكتشافها، وبدا ان مجموعة من المشاعر الرقيقة قد سيطرت على القاعة.

قال سيبولا:

- اضع نفسي في خدمتكم، وبموافقتكم الكريمة نبدأ امسيتنا ببعض الاختبارات الرياضية.

رياضيات؟ لم يبد ذلك امراً متوقعاً. ساورتنا الشكوك في ان الرجل يبحر تحت راية زائفة، ولكننا لم نكن نعرف حتى ذلك الوقت اينا كان على صواب. شعرت بالاسف من اجل الطفلين، لكنهما في تلك اللحظة كانا في غاية الرضى لمجرد وجودهما هنا.

الاختبار العددي الذي قدمه سيبولا كان بسيطاً بقدر ما هو محير. بدأ بتثبيت قطعة من الورق على الزاوية العليا اليمنى من السبورة، ثم رفع طرفها وكتب شيئاً تحتها. يتكلم طوال فترة عمله، مخففاً جفاف مايقدمه بدفق مستمر من الكلمات، وقد اظهر انه متكلم مجرب، لايضيع منه موضوع حديثه لاي استطراد في العبارات وكان ذلك منسجماً مع طبيعة عرضه، وفي نفس الوقت امتع الطفلين كثيراً عندما أوغل في ازالة الهوة بين المسرح والجمهور، وكان قد اختصرها الفعل من خلال المناوشة المثيرة مع الشاب الصياد؟ بان اصبح له مندوبين من الجمهور فوق المسرح، وقد نزل الدرجات الخشبية بنفسه بحثاً عن الصلة الشخصية مع الحاضرين. عاد مرة اخرى الى نبرته السابقة الساخرة مع الافراد. ولا ادري الى اي حد كان ملمحاً ارادياً في نظامه ان يحتفظ بهيأة جدية بل وحتى خيثة ولكن جمهوره على الاقل الجزء الاكثر شعبية منه، كان يبدو عليه الاقتناع بان ذلك كله يمثل جزءاً من اللعبة. وهكذا، بعد ان كتب شيئاً على السبورة وغطى الكتابة بالورقة، أعلن عن رغبته في صعود شخصين الى المسرح ليساعداه في تأدية الحسابات، وانها لن تكون صعبة حتى لغير الاذكياء في قضايا الارقام كالعادة، لم يتبرع احد، وقد حرص سيبولا على عدم مضايقة القسم المنتخب من جمهوره. فكرس اهتمامه لعامة الناس. استدار الى شابين فتيين يقعان خلفنا، دعاهما للتقدم مشجعاً وساخراً على التناوب. يجب ان لايقعا هناك يتثاءبان، حسب قوله، دون رغبة في تقديم خدمة لمجموع الحضور. وحقيقة نجح في دفعهما الى الحركة، فنزلا بمشية كسولة الى الجناح الوسطي من الصالة، وصعدا الدرجات ليقعا مقابل السبورة، محتقين بارتباك من صيحات وترحيب رفاقهم. مكث معهما سيبولا بضع دقائق، امتدح التكوين الثالث البطولي لاطرافهما وحجم كفيهما بطريقة مدروسة لخدمة الجمهور. ثم اعطى احدهما طباشيراً وطلب منه تدوين الارقام التي يسمعها كما هي لكن ذلكَ المخلوق اعلن انه لايعرف الكتابة! قال بصوته الاجش «Non So scrivere»، واضاف صاحبه انه لايعرف هو الاخر.

ويعلم الله ان كانا قد قالا الحقيقة او انهما كانا يبغيان ايقاع سيبولا في مطب. على اية حال، بدا الاخير ابعد مايكون عن المشاركة في المرح العام الذي اثاره اعترافهما في القاعة. لقد

أهين وحقر جلس هناك على كرسي محشو بالقش في مركز خشبة المسرح وساقاه متقاطعتان، يدخن سيجارة جديدة من علبته الرخيصة، من الواضح ان طعمها احسن نكهة بفضل الكونياك الذي كان يستمتع به بينما راح الشابان البسيطان يصعدان الدرجات اليه. مرة اخرى استنشق الدخان وتركه يتدفق من بين شفتيه الملتويتين، مؤرجحاً ساقه ونظراته تتجنب بصورة صارمة المخلوقين المتضاحكين بصوت خافت دون خجل والجمهور على حد سواء. حدق في الفراغ كما يفعل شخص يسحب نفسه وكرامته من تأمل ظاهرة حقيرة الى اقصى حد.

قال بصوت كالزمجرة الجليدية:

ـ فضيحة مخزية، عودا الى مكانكما! في ايطاليا الكل يعرفون الكتابة ـ في عظمة ايطاليا كلها لايوجد مكان للجهل وانعدام التنور.

واتهامها بذلك على مسمع هذه المجموعة العالمية من الناس يعد نكتة رخيصة صورتما من خلالها نفسيكما في حالة بائسة ووجهتما الاهانة الى الحكومة والى كل البلاد على حد سواء.

واذا كان حقاً ان توري دي فينير هي آخر ملجأ لمثل هذا الجهل، اذن فيجب ان اخجل لاني زرتها ـ فانا كما كنت حتى الان اشعر بدونيتها اذا قورنت بروما في اكثر من مجال.

هنا قوطع سيبولا من قبل الشاب ذي التسريحة النوبية الذي يعلق سترته على كتفه. ان روحه المقدامة لم تغادره الا بصورة مؤقتة، كما رأينا قبل قليل، فاندفع الى المشاركة في الحوار دفاعاً عن المرح الذي يعيش فيه. قال بصوت عال:

ـ هذا يكفي، يكفي تنكيتاً عن توري. كلنا نشأنا في هذا المكان ولا نستطيع ان نحتمل قيام الغرباء بنسج الفكاهات حوله. هذ ان الشابان صديقانا. ربما ليسا استاذين، ولكنهما رغم ذلك اكثر استقامة من بعض الاشخاص في هذا المكان ممن يفخرون بحرية في الكلام عن روما رغم انهم لم يبنوها بايديهم.

كان ذلك امراً خطيراً. لقد تورط الفتى بالفعل. وهذا النوع من المشاهد كان فكاهة حسنة رغم انها تعرقل انتظام العرض اكثر وسماع مشادة يعد دائماً من الامور ذات الجاذبية. بعض الاشخاص يستمتعون بها، ببساطة لانهم يشعرون بسعادة سلبية لكونهم ليسوا أعضاء اساسيين فيها. اخرون يشعرون بالقلق وعدم الارتياح، وتعاطفي معهم. رغم انني في هذه المرة كنت تحت سيطرة انطباع بان ذلك كله جزء من العرض ـ الشابان البسيطان الاميان لايختلفان عن جيوفانوتو صاحب السترة. اصغى الطفلان باستمتاع كبير. لم يفهما شيئاً على الاطلاق ولكن وقع الاصوات جعلهما يحبسان انفاسهما. اذن كانت هذه «امسية سحرية»، على الاقل تمثل النوع الذي حضراه في ايطاليا. ومن الواضح انهما يعدانه «رائعا». كان سيبولا يقف في الاعلى، وبخطوتين من خطاه الجارفة كان يقف عند اضواء المسرح.

قال ببرودة عابسة:

ـ حسناً، حسناً، لنر من هناك! صديق قديم! شاب قلبه على طرف لسانه. (استخدم كلمة Linguaccia التي تعني لساناً مغلفاً واثار مرحاً صاخباً).

استدار الى الشابين البسيطين قائلاً:

ـ هذا يكفي ايها الاصدقاء. لست بحاجة لكما الان. ان لي حساباً مع هذا الشاب المحترم Con questo torregiano di venere برج فينوس هذا الذي يتوقع دون شك امتنان الجميلات مكافأة له على وقاحته:ـ

ـ Ah, non scherziamo! [8] اننا نتحدث بجد.

صاح الشاب، التمعت عيناه، وابدى حركة كأنما يهم بسحب سترته والتقدم لتوجيه الامور نحو نهاياتها الطبيعية.

لم يأخذ سيبولا ذلك مأخذ الجد. تبادلنا نظرات متسائلة، لكنه يتعامل مع ابن البلد الذي يقف على ارضه. ظل هادئاً تماماً وابدى سيطرة كاملة على الموقف. نظر الى جمهوره، ابتسم وقام بحركة جانبية برأسه تجاه الشاب المتأهب كأنما ليدعو الجمهور الى ان يشهد كيف تخون رغبة الفتى في الصراع والمناكدة بساطة عقله. وللمرة الثانية حدث امر غريب وضع تفوق سيبولا الهادىء في اطار خارق احال بطريقة غامضة ومثيرة كل التفجر الاخير في الجو الى امر يثير الضحك.

ظل سيبولا يقترب من الشاب، ناظراً في عينيه بتحديق خاص، حتى انه وقف في منتصف الدرجات التي تقود الى القاعة على يسارنا لكي يقف مباشرة امام مثير المشاكل على مكان اكثر ارتفاعاً منه بقليل. السوط يتدلى من ذراعه. قال:

ـ يابني، انك لست في حالة تسمح لك بالتنكيت. وهذا أمر

طبيعي، فكل شخص يستطيع ان يرى انك لست على مايرام. حتى لسانك، الذي يتمنى كل من يراه شيئاً في مجال النظافة، يدل على اضطراب حاد في جهازك الهضمي. ان من في حالتك لاتلائمه امسية ترفيهية، بل استطيع القول انك انت نفسك كنت حائراً في افضلية وضع رباط من الفلانيل والذهاب الى فراش النوم. لم يكن قراراً صائباً شربك كمية كبيرة من ذلك العرق الابيض الحاد عصر اليوم. الان تعاني من ذلك المغص الذي تود ان تضاعفه بالالم. استمر، لاترتبك. ان هنالك راحة عميقة في الانحناء في حالات المغص المعوي.

هكذا تكلم، كلمة كلمة، بتعبيرية تامة ونوع من التعاطف الجاد. وعيناه اللتان كانتا تسبران غور عيني الشاب في تلك الاثناء بدتا وكأن تعباً شديداً يتزايد فيهما، وفي نفس الوقت يشتعلان فوق الهالتين المتسعتين - كانتا اغرب عينين في الوجود. تستطيع القول انه ليس كبرياء الرجولة وحده الذي كان يمنع الخصم الشاب من سحب نظره المحدق. لقد اختفت مرة واحدة كل اثار الكراهية من وجه الشاب البرونزي. نظر فاغراً فاه الى الفارس، وكان فمه المفتوح يرسم ابتسامة يرثى لها.

كرر سيبولا:

- انحن اكثر. مالذي تستطيع ان تفعله غير ذلك؟ مع مغص مثل هذا يجب ان تنحني. من المؤكد انك لن تعارض حلا هو فعل طبيعي تماماً لمجرد ان احداً اقترحه عليك؟

ببطء رفع الشاب ساعديه، مررهما وضغطهما على جسده، تمايل قليلاً الى الجوانب ثم انحنى نحو الاسفل اكثر واكثر، شطحت قدمه وانثنت ركبتاه الى الداخل حتى اصبح صورة للالم، وقد فعل كل شيء الا الانبطاح على الارض. تركه سيبولا واقفاً على هذه الحالة لبضع ثوان ثم شق الهواء بضربة قصيرة من سوطه وذهب بخطواته الجارفة الى المنضدة الصغيرة حيث صب لنفسه قدحاً من الكونياك.

اكدت سيدة تجلس خلفنا «Il bait beaucoup»، [10] هل كان ذلك الشيء الوحيد الذي صدمها؟ لانقدر ان نقرر الى اي حد استوعب الجمهور الموقف. كان الشاب يقف منتصباً من جديد. تعلو وجهه تقطيبة مرتبكة - بدا وكأنه لايدري كيف حدث كل ذلك. وقد اعقب المشهد فضول متوتر انتهى الى ترحيب عاصف، كانت ثمة صرخات مثل «برافو سيبولا»! و «برافو جيوفانوتو»! . من الجلي ان النزاع لم يؤخذ على انه هزيمة للشاب. في الواقع شجعه الجمهور كما يشجع ممثل في اداء دور لا رحمة فيه. فمن المؤكد ان طريقته في طي نفسه كانت غريبة بصورة مذهلة، اداؤها كان معداً مباشرة للتأثير في الحضور. لقد كان، باختصار، عرضاً درامياً جيداً. ولكني غير واثق الى اي حد أثرت في الجمهور تلك اللباقة التي يتفوق فيها الجنوب، او الى اي حد تدخلت في طبيعة ماكان يجري.

اشعل الفارس في غمرة انتعاشه سيجارة اخرى. يمكن للاختبارات العددية ان تستمر الان. بسهولة تم ايجاد شاب من الصف الخلفي له الرغبة في كتابة مايمكن علمه من ارقام على السبورة. نحن نعرفه هو الاخر، لقد اكتسب الترفيه في تلك الامسية طابعاً حميماً من خلال تعرفنا على الكثير من المشتركين فيه. وهذا الاخير كان الرجل الذي يعمل في بقالة الخضروات في الشارع الرئيسي. وكان قد قدم لنا في كثير من الاحيان خدمة تتصف بالترتيب والسرعة.

التقط الطباشير بثقة الكتبة بينما نزل سيبولا الينا وتمشى بطريقته المشوهة بين الجمهور وهو يجمع الارقام كما تعطى له في مرتبتين او ثلاث او اربع ويمليها على مساعد البقال الذي كان يكتبها على شكل عمود. في تلك الاثناء، كان كل شيء على الجانبين معداً للامتاع بالنكات والبدع الخطابية على حد سواء ولم تفت الفنان مفاجأة الاجانب الذين لم يكونوا قد هيأوا ارقاماً وقد كان يبدو معهم عن عمد اكثر صبراً وفروسية مما سر المواطنين، الذين وضعهم في حالة اضطراب ايضاً عندما كلفهم بترجمة الارقام التي تعطى بالانجليزية او الفرنسية. بعض الاشخاص اعطوا تواريخاً تتعلق بالاحداث الكبيرة في تاريخ ايطاليا. كان سيبولا يلتقطها مباشرة ويلقي حولها تعقيبات وطنية. صاح شخص (الرقم واحد)! فاجابه الفارس من فوق كتفه وهو يراقبه كما يفعل تجاه اي محاولة للنيل منه، بانه لا يأخذ ارقاماً اقل من مرتبتين. لذلك صاح منكت اخر «الرقم اثنان!» وقد استقبل ذلك باستحسان وضحك كما هو متوقع بين الجنوبيين لاشارة الى الوظائف الطبيعية.

عندما امتد عمود طويل من خمسة عشر رقماً متتابعاً على

السبورة دعا سيبولا الجالسين الى جمع الارقام. جمع بعض المخمنين المستعدين في اذهانهم مباشرة، ولكن القلم والورقة لم يكونا ممنوعين. جلس سيبولا، بينما عملية الجمع مستمرة، على كرسيه بجانب السبورة يدخن مقطباً مع ايحاء بالرضا والزهو اللذين غالباً مايميز ان الشخص الكسيح. تمت عملية جمع المراتب الخمس بسرعة. اعلن شخص النتيجة، واكدها شخص اخر، بينما توصل ثالث الى نتيجة مختلفة قليلاً، لكن شخصاً رابعاً اتفق مع الاول والثاني. نهض سيبولا، نفض بعض الرماد عن سترته ورفع الورقة المعلقة على الزاوية اليمنى العليا من السبورة ليعرض ماكان مكتوباً، انه الجواب الصحيح، كمية تقرب من المليون كانت مكتوبة هناك، لقد دوَّنها مسبقاً.

دهشة واستحسان صاخب. كان الطفلان في اثارة شديدة. كانا يريدان ان يعرفا كيف فعل ذلك. قلنا لهما انها كانت خدعة لايمكن تفسيرها بسهولة في وقت قصير. وعلى اية حال فالرجل ساحر. انهما يدركان الان طبيعة هذا المساء الخفيف. في البداية كان الصياد يتشنج بالالم، بعدها كانت الاجابة الصحيحة مكتوبة مسبقاً ـ كل ذلك كان ببساطة، رائعاً، ولاحظنا في حزن ان من الصعب اخراج طفلينا من القاعة ـ رغم عيونهما الملتهبة وعقرب الساعة الذي يشير الى حوالي العاشرة والنصف. كان ذلك حري باستثارة الدموع. ومع ذلك بدا واضحاً ان هذا الساحر لم «يسحر» ـ على الاقل لم يفعل ذلك بالمعنى المتداول الذي يتضمن اساساً خفة اليد ـ وان التسلية لم تكن على الاطلاق مناسبة للاطفال.

اكرر مرة اخرى، انا لا ادري بماذا فكر الجمهور. من الواضح وجود شك كبير في كون اجوبتهم قد صدرت عن «اختيار حر»، ربما اجاب شخص هنا أو هناك بدافع ذاتي محض ولكن سيبولا اختار بالتأكيد اشخاصه وهكذا احتفظ بالمعيار كله في يديه ووجهه نحو النتيجة المعطاة. حتى في هذه الحالة يجد المرء نفسه مضطراً للاعجاب بسرعته في الحساب مهما كان راغباً عن الاعجاب باي شيء آخر في العرض. ثم وطنيته، حسه السريع الاهتياج بالكرامة ـ ويمكن ان يكون مواطنو الفارس قد تعاطفوا بصورة صميمية مع كل ذلك في مزاج ضاحك، اما نحن الغرباء فقد وفرت لنا هذه المزاوجة غذاء للتفكير.

وقد اشار سيبولا الى ذلك ـ رغم انه لم يعطه اسماً ـ موضحاً ان طبيعة قواه يجب ان تكون جلية غير قابلة للشك حتى لاقل الاشخاص، تنظيماً. وبالطبع كان قد لمح اليها في حديثه ـ وقد تحدث دون توقف ـ ولكن في عبارات غامضة متباهية مليئة بدعاية للنفس. وقد استمر لفترة من الوقت في تجارب على نفس نمط التجارب الاولى، عدا تعقيدها اكثر من خلال ادخال عمليات في الضرب والطرح والتقسيم، بعد ذلك بسطها الى اقصى حد لكي يظهر الطريقة. ببساطة كان يستلم ارقاماً «مخمنة» تكون مكتوبة مقدماً تحت الورقة، ويكاد التخمين دائماً ان يكون هو الصواب. وقد اعترف احد المخمنين انه كان قد اعد في رأسه رقماً معيناً عندما شق سوط سيبولا الهواء مصفراً فانبثق في ذهنه رقم مختلف تماماً، اثبت انه الرقم «الصحيح» فيما بعد. اهتزت كتفا سيبولا. وادعى الاعجاب بما يملك الاشخاص الذين استجوبهم من قدرات. ولكن وراء كل ثنائه كان ثمة شيء من السخرية والازدراء، ولم يكن ضحاياه ليستمتعوا به كثيراً، رغم انهم ابتسموا، وربما حصصوا جزءاً من الاستحسان لنباهتهم الخاصة. اكثر من ذلك انني لم اكن مقتنعاً بان للفنان شعبية بين جمهوره. كان الجو مشحوناً بنوع من سوء النية واللا مبالاة، ولكن اصول الادب ابقت ذلك تحت المراقبة، وكذلك قدرة سيبولا وثقته الرزينة بالنفس. حتى السوط، كما اعتقد، كان له اثر كبير في ابقاء التمرد بعيداً عن الانفجار.

من الاعيب الارقام انتقل الى الاعيب الورق. اخرج من جيبه مجموعتين من الورق، واستطيع ان اتذكر جيداً ان اساس الالاعيب التي قدمها كان كالاتي: يلتقط ثلاث ورقات من المجموعة الاولى ويدسها دون ان ينظر اليها في معطفه. ثم يلتقط شخص اخر ثلاث ورقات من المجموعة الثانية، يتضح فيما بعد ان هذه الاخيرة هي نفس الثلاثة الاولى، ويحدث احياناً ان لاتتشابه الا ورقتان فقط. لكن في اغلب الاحوال كان سيبولا هو المنتصر. يكشف ورقاته الثلاث مع انحناءة امتنان صغيرة للترحيب الذي يقابل به الجمهور مايمتلك من قوى غريبة ـ سواء كانت غرابتها باتجاه الخير او الشر. نهض شاب من الخط الامامي الى يميننا، ايطالي ذو ملامح واثقة ومنحوتة بشكل لطيف، وقال انه ينوي تأكيد ارادته الخاصة في الاختيار ومقاومة

اي تأثير مهما كان بوعي كامل. ماذا توقع سيبولا ان تكون النتيجة في تلك الظروف؟ اجاب الفارس:

ـ انك سوف تجعل مهمتي بذلك اكثر صعوبة الى حد ما. اما بالنسبة للنتيجة فان مقاومتك لن تغيرها قيد شعرة. الحرية موجودة، والارادة ايضاً موجودة، ولكن لا وجود لحرية الارادة، لان الارادة التي تبغي حريتها الخاصة انما تبغي المجهول. انت حر في ان تسحب الورقات او لاتسحبها. ولكنك ان سحبت فستسحب الورقات المطلوبة ـ ان ذلك يزداد تأكيداً كلما زاد عنادك الارادي في السلوك.

علينا ان نعترف بانه لم يكن يستطيع ان ينتقي كلماته بصورة افضل من هذه لتعكير المياه وارباك الذهن. تردد الشاب الخصم قبل ان يسحب. ثم سحب ورقة وطلب ان يعرف في الحال ان كانت بين الثلاث المختارة وتساءل سيبولا:

ـ ولكن لماذا؟ لماذا تفعل الاشياء على النصف؟

بسبب الحاح التحدي الذي ابداه الشاب قال المهرج مع اشارة خدمة فيها مبالغة: «Eseruito». [١٠] وفرد الورقات الثلاث باتجاه حركة المروحة دون ان ينظر اليها بنفسه. كانت الورقة اليسرى هي الورقة المسحوبة.

وسط الاستحسان العام، جلس رسول الحرية في مقعده. الشيطان وحده يعرف الى اي حد استعان سيبولا بالخدع الصغيرة والبراعة اليدوية لنجدة مواهبه الطبيعية. لكن النتائج لم تكن لتتغير حتى بدون ذلك: كان فضول كل الجمهور شاملاً غير محدد، لقد استمتع كل شخص بالطبيعة المذهلة للتسلية وأذعن الجميع في الوقت نفسه لمهارة العارض المحترفة. سمعنا هنا وهناك جوارنا من يقول «Lavara bene». [١١] وقد اشر ذلك انتصار الحكم الموضوعي على المعارضة والاستنكار المكبوت.

بعد نجاحه الاخير، ذي الدلالة الكبيرة رغم عدم اكتماله خصَّ سيبولا نفسه في الحال بكأس اخرى من الكونياك. صحيح انه «شرب كثيراً» وهذه الحقيقة تركت انطباعاً شيئاً، لكنه احتاج الى الشراب والسجائر لكي يجدد قوته التي كان مطلوباً منها، على حد تعبيره، الرد على المتطلبات الصعبة التي تنهال عليها من كل الجهات. كان يبدو في فترات الاستراحة شديد المرض، متعباً، نظرته خاوية. لكن الكأس الصغيرة الطافحة تعيد له توازنه فيتدفق سيل الكلام بحيوية وثقة بالنفس بينما يندفع الدخان الذي استنشقه رمادياً من رئتيه اتذكر بوضوح انه انتقل من الاعيب الورق الى سباقات ذات طابع عائلي ـ ذلك النوع الذي يعتمد على قدرات معينة تكون في الطبيعة البشرية اما اكثر او أقل من وجودها في العقل البشري: يعتمد على الحدس والارسال «المغناطيسي»! بايجاز على قدرات من نوع قليل الوضوح ماأعجز عن تذكره هو الترتيب الدقيق لحدوث الاشياء. ولن ازعجك بوصف هذه التجارب، فكل شخص يعرفها. كل شخص شارك في هذا الوقت او ذاك في البحث عن الحاجيات المخبأة، هذا التنفيذ الاعمى لسلسلة من الافعال توجهها قوة تنتقل من كائن خلال طرق خفية. كل شخص لابد وان يكون قد تعرف قليلاً على طبيعة السحر المريبة، المدنسة، العصية على الفهم، قد شعر تجاهها بالفضول والازدراء معاً، او هز راسه ازاء الميل البشري لهؤلاء المتعاملين به لتأدية اعمالهم بمساندة الخداع، رغم ان الخداع ليس دليلاً على عدم اصالة العناصر الاخرى في هذا المزيج المتداخل الغامض. استطيع هنا الاكتفاء بالقول ان كل حالة منفردة تكسب اهمية وتأثيراً كلياً كبيراً عندما يكون رجل مثل سيبولا هو المؤدي الرئيسي والروح القائدة لذلك العمل المنحوس. جلس يدخن في مؤخرة خشبة المسرح وقفاه يواجه المشاهدين، بينما هم يتداولون. انتقلت الحاجة التي كان عليه ايجادها من يد الى يد، وكان عليه بعد ايجادها ان يؤدي فعلاً يتفق عليه الجمهور. بعدها بدأ سيبولا يتحرك بصورة متعرجة خلال الصالة ورأسه مطوح الى الوراء واحدى يديه ممدودة الى اقصاها بينما الاخرى مشتبكة بيد دليل ساهم في اللعبة ولكنه تلقى امراً باتخاذ موقف سلبي وتوجيه افكاره الى الهدف المتفق عليه. تحرك سيبولا بالهيأة المعتادة في مثل هذه التجارب: تارة يتلمس طريقه نحو بداية غير صحيحة، وتارة مندفعاً بانتقالة سريعة للامام، او يصمت كأنما يرهف السمع ثم يصحح اتجاهه بالهام مفاجىء. بدا وكأنما حدث تبادل في الادوار، كان تيار التأثير يتحرك في الاتجاه المعاكس، كما اعلن الفنان نفسه خلال دفق حديثه المتصل. لقد انتقل اليه دور المتعذب والمتأثر بما حوله والمنفذ. الارادة التي كان يفرضها على الاخرين اختفت، كان يتحرك في رضوخ لارادة عامة غير معلنة موجودة في جو

القاعة . ولكنه وضح بصورة تامة ان كل ذلك يؤدي الى شيء واحد .

قال ان القدرة على تسليم النفس وعلى ان يصبح الانسان اداة وعلى نكران الذات الكامل وغير المشروط ليست الا الجانب المعاكس لتلك القدرة على فرض الارادة والامر . الامر والطاعة يشكلان معاً مبدأً واحداً ، وحدة لاتتجزأ فالشخص الذي يعرف كيف يطيع يعرف ايضاً كيف يأمر ، وبالعكس . ان الفكرتين تتضمن احداهما الاخرى ، كما ان الشعب والقائد يتضمن احدهما الاخر . ولكن الذي تم انجازه في اداء منهك شديد الدقة يكون في كل الاحوال من عمله ، عمل القائد الذي تصبح في شخصه الارادة طاعة ، والطاعة ارادة ، الذي كان شخصه يمثل المهد والرحم لكلتيهما ، والذي عانى بسبب ذلك صعوبة هائلة - وقد كرر التأكيد على ان نصيبه كان عسيراً ومن البديهي انه فعل ذلك لكي تؤخذ بنظر الاعتبار حاجته الى المحفز وعودته المتكررة الى الكأس الصغيرة .

هكذا اذن تلمّس طريقه الى الامام مثل عراف اعمى ، تقوده وتقيته تلك الارادة المشتركة الغامضة . نزع دبوساً مرصعاً بالحجر من مكانه الخفي في حذاء امرأة انجليزية ، حمله مندفعاً ومتردداً على التوالي ، الى سيدة اخرى - سنيورا انجيوليري - اعطاها اياه وقد انثى ركبته ، مع الكلمات التي كان الجمهور قد اتفق على ان يقولها هو . كانت الجملة «اهدي اليك هذه دليل احترامي» المعنى كان واضحاً ، ولكن الكلمات نفسها ليس من السهل تخمينها لان الجمهور كان قد اتفق عليها باللغة الفرنسية . وقد بدا لنا هذا التعقيد اللغوي عدائياً الى حد ما ، فهو يتضمن صراعاً بين رغبة الجمهور الطبيعية في نجاح المعجزة ، وبين تشوقهم لان يشهدوا خضوع الرجل الشرس . كان مشهداً غريباً : سيبولا يستند الى ركبتيه امام السنيورا متلعثماً في خضم محاولاته للكلام ، بحثاً عن معرفة الكلمات المقررة سلفاً . قال :

- يجب ان اقول شيئاً . وانا اشعر بوضوح ماأريد ان اقوله . لكني اشعر ايضاً انه ربما اجتاز شفتي بشكل غير دقيق . كوني حذرة ولاتساعديني بصورة لا ارادية !

صاح بها ، رغم انه ربما كان يأمل في ذلك على وجه الدقة . (١٢)

- «Pensez tres fort» .

هتف مرة واحدة بفرنسية رديئة ، ثم انفجر بالكلمات المطلوبة - بالايطالية في الواقع لكنه لفظ الاسم الاخير باللغة الشقيقة التي كان فيها ، على الاغلب ، ابعد مايكون عن الطلاقة : Veneration بدلاً من Venerazione . (١٣) محدثاً صوتاً انفياً مستحيلاً . هذا النجاح الجزئي ، بعد نجاحه التام في ايجاد الدبوس وتقديمه على ركبتيه الى الشخص المحدد - كان تقريباً اكثر صدى من اعطاء الجملة المطلوبة بصورة دقيقة ، واثار انفجارات من الاستحسان .

نهض سيبولا من على ركبتيه ومسح العرق عن جبينه . من المفهوم ان تجربة الدبوس هذه كانت نموذجاً واحداً وصفته لكونه ظل عالقاً بذاكرتي . ولكنه بدّل طريقته لمرات عديدة وارتجل عدداً من التنويعات استوحاها من علاقته مع الجمهور ، وهكذا انقضى وقت طويل . بدا انه يتلقى الهاماً خاصاً من شخص صاحبة فندقنا . لقد قادته الى اكثر عروض سبر الخفايا طرافة . قال لها :

- لايفوتني ايتها السيدة ان فيك شيئاً غير اعتيادي ، شيئاً مميزاً بصورة خاصة ومشرقة . لايستطيع من لديه نظر الا ان يتبين حول جبينك الجميل هالة - ان لم اخطيء كانت ذات يوم اقوى من الان - بهاء يشحب ببطء . . هس ، ولا كلمة ! لا احتاج مساعدة . قربك يجلس زوجك - نعم؟ (استدار ناحية سنيورا انجيوليري الصامت) انت زوج هذه السيدة ، وسعادتك مكتملة . ولكن وسط هذه السعادة ترتفع الذكريات . . الماضي ، ان السنيورا كمايبدو لي تلعب دوراً مهماً في حاضرك . وانت ايتها السنيورا ، لقد عرفت ملكاً . . . الم يعبر طريق ايامك السالفة ملك؟

- كلا . .

قالت السيدة التي تعد لنا شوربة منتصف النهار . كانت عيناها البنيتان المذهبتان تلتمعان في شحوب وجهها النبيل . قال :

- كلا؟ ولكن لا ، ليس ملكاً . لقد قلت ذلك بصورة عامة ، لم اقصد ملكاً لقد قلت ذلك بصورة عامة ، لم اقصد ملكاً بصورة حرفية . ليس ملكاً ولا اميراً ، بل انه أمير رغم كل شيء ، ملك من مملكة اكثر سمواً : لقد كان فناناً عظيماً ، وكنت تقفين الى جانبه - تريدين مقاطعتي ، رغم ذلك فانا لست خاطئاً في كل ما قلت . حسناً اذن ! كان ذلك الشخص امرأة ، فنانة عظيمة ذات شهرة

عالميـة، تمتعت بصحبتهـا خلال سنـوات الشبـاب، وقـد ظلّت ذكـراهـا الجليلة وغيّـرت وجـودك باكمله. اسمها؟ هل من حاجة لذاكـرة، وقـد ارتبطت شهـرتـه مع اسم الـوطن الام، فظل خالداً مثلما هو خالد؟ انه اليونورا دوس.

هكذا ختم حديثه برقة وهيبة شديدتين.

احنت المرأة الصغيرة راسها وقد اسقط في يدها. اتخذ الترحيب شكـل مظـاهرة وطنية. كان جميع الحاضرين تقريباً يعرفون شيئاً عن الماضي المدهش لسنيورا انجيوليري؛ فكان بامكانهم جميعاً تأكيد حدس الفـارس الى حد لايقل عن ضيوف كاسا اليونورا الحاليين.

لكننا تساءلنا الى اي قدر من الحقائق وصلت به تحرياته المحترفة عنـد الـوصـول الى المنطقة. رغم ذلك لا ارى مبرراً للتشكيك، اعتماداً على اسس عقلية، في قوى اصبحت امام اعيننا هلاكاً لحاملها:

الى هذه النقطة حلت فترة استراحة. انسحب سيدنا ومالكنا. الان اعتـرف انني منـذ بدايـة حكـايتي كنت اتطلع برهبة الى هذه اللحظـة. ان قراءة افكـار النـاس ليست صعبـة في الغـالب، وفي حالتنـا هذه اجـد معـرفتهـا سهلة جداً. فمن المؤكد انك ستسأل لمـاذا لم نختـر هذه اللحظـة لمغـادرة المكان؟ ويجب ان استمر لاقدم لك جواباً. انا لا ادري لماذا بقينا. ولا استطيع ان ادافع عن نفسي.

من المؤكـد ان الـوقت كان عنـدهـا في الحادية عشرة، وربما اكثر. كان الطفلان نائمين. السلسلة الاخيرة من التجارب كانت طويلة جداً ففـرضت الطبيعـة مسـارهـا. كانا ينامان في حضنينا، الصغيرة في حضني، والولد عند امه. كان ذلك يمثل بهذا الشكل او ذاك ترضية وتخفيفاً عنهما، لكنه في نفس الوقت ارضية للحنو ومنفـذ ممهـد للعـودة بهـا الى البيت حيث الفـراش. ولتثق عندما اقـول لك اننـا اردنـا الاستجـابة لهذا التحذير المؤثر، اردنا ذلك بشكـل جدي، فأيقظنـا طفلينـا المسكينين وقلنـا لهمـا ان وقت الـذهـاب قد حان. ولكن ما ان استعـادا الوعي حتى بدءا يقاومان ويتسـاءلان - وانت تعـرف كم يرتعب الاطفـال لفكرة ترك الشيء قبـل نهـايتـه. لم يكن للتـوسـل اي تأثيـر، كان علينا ان نستخدم القـوة. لكنهمـا بدءا بالعـويـل، وكم كان ذلك رائعاً، من اين لنا معرفة ماكان سيحدث فيما بعد؟ من المؤكد اننا لانستطيع مغادرة المكان الا بعد الاستراحة، كانا يودان نومة قصيرة بين حين وآخر - فقط ان لايذهبا الى البيت، لايذهبا الى البيت بينما يستمر ذلك المساء الجميل!

استسلمنا، ولكن لحين فقط - وكما حددنا - ليس اكثر من فترة قصيـرة، ليس اكثـر من بضع دقائق اخرى. لا استطيع ان التمس العـذر لقـرارنـا بالبقاء بل انا لااستطيع حتى ان افهمه. هل فكرنا عندها باننا اذا قلنا مرة (أ) فان علينا بعدها ان نقول (ب) - اذا جئنا بالطفلين هنا فان علينا ان نسمح لهما بالبقاء؟ لا، ان ذلك لايكفي هل كنـا نحن انفسنـا شديـدي الاستمتاع بالامسية؟ نعم ولا. لقد كانت مشـاعـرنـا تجـاه الفـارس سيبولا من النوع المختلط جداً، ولكن هكـذا كانت مشـاعـر جميـع المشـاهـدين ان لم اكن على خطأ، وهكـذا لم يغـادر القـاعـة احد. هل كنا مكبلين تحت تأثير سحـر يصـدر من هذا الـرجـل الـذي اتـخـذ طريقاً شديد الغرابة للحصول على لقمة العيش، سحر بثه بصورة مستقلة عن البـرنـامـج وحتى بين الا لاعيب أفشـل به قدرتنا على اتخاذ القرار؟ مرة اخرى ربما يفسر مجرد الفضول شيئاً من ذلك. كان كل واحـد فينـا متلهفـاً لمعـرفة النتيجة التي سينتهي اليها مثل هذا المساء وقد لمح سيبولا طوال الوقت من خلال ملاحظاته الى انه يخفي في جعبته الاعيب اغرب من كل التي عرضها حتى الان.

لكن ذلـك كله ليس السبب، او على الاقـل ليس كل السبب. ربمـا يكـون اكثر قربـاً من الصـواب الاجابة على السؤال الاول بسؤال اخـر. لمـاذا لم نتـرك توري دي فينيـر نفسهـا قبـل الان؟ بالنسبـة لي يمثـل السؤالان سؤالا واحـداً. بعينـه، ومن اجـل الخروج من المأزق استطيع ان اقول ببساطة انني كنت قد اجبت عليـه بالفعـل. فكمـا ان الاشيـاء عمومـاً في توري كانت شاذة ومـزعجـة ومقلقة ومتوترة وقمعية فقد كانت كذلك على وجه الدقة هنا في هذه القاعة الليلة. نعم، ان ذلك اكثر من دقيق.

بدا ذلـك وكأنـه رأس الينبـوع لكل الغرابة والمشاعر المقيدة التي كبست على عطلتنـا. هذا الـرجل الذي كنا ننتظر عودته الى خشبة المسرح كان تشخيصاً لكل ذلك. ولاننا لم نغادر المكان في ذلك الجـو العـام كما يقال، فان القيام بذلك سيبدو غير ملائم في حالة

خاصة. ربما اسميت ذلك تبريراً، او قصوراً ذاتياً او ماتراه مناسباً. ببساطة انا لااستطيع ان اقدم حججاً اكثر قرباً من السبب..

حسناً، كان ثمة فاصل من عشر دقائق، امتد الى حوالي العشرين، بقي الطفلان يقظين. كانا في غاية الفرح لموافقتنا، وامضيا الفرصة لارضاء نفسيهما بتجديد العلاقات مع المحيط الشعبي، مع انطونيو وجيسكاردو ورجل الزورق. وضعا ايديهما فوق الفم وأرسلا النداءات عبر المكان وهما يعودان الينا بشأن الكلمات الايطالية.

- نتمنى ان تحصل على صيد وفير غداً، شبكة طافحة!

ناديا ماريو، ماريو الاسكويتزو:

- «Mario, una Cioccolata e biscotti!» (١٤).

وقد انتبه هذه المرة واجاب بابتسامة:

- Subito, Signorini! (١٥).

فيما بعد كان لنا سبب يدعو الى تذكر هذه الابتسامة المتعاطفة، التي بدت في الواقع غائبة متأملة.

وهكذا انتهت الاستراحة ودق الجرس. المشاهدون الذين كانوا متناثرين في احاديث جانبيه اتخذوا اماكنهم مرة اخرى. وجلس الاطفال منتصبين في مقاعدهم وايديهم في احضانهم. لم يكن الستار قد نزل. تقدم سيبولا ثانية بمشيته المتثنية وبدأ النصف الثاني من البرنامج بمحاضرة.

دعني اثبت هنا بصورة مطلقة ان هذا الكسيح الواثق بنفسه كان اقوى مغناطيس رأيته في حياتي. كان من الجلي انه يذرو الغبار في عيون الجمهور ويروج لنفسه باعتباره ساحراً بسبب قوانين البوليس التي كان من الممكن ان تمنعه من العيش من خلال ممارسة قواه. ربما كان هذا التستر هو الشيء الاعتيادي في ايطاليا، قد تكون السلطات موافقة وحتى متسترة عليه. من المؤكد ان الرجل لم يحاول الا قليلاً اخفاء الطبيعة الحقيقية لعملياته في البداية؛ وهذا النصف الثاني من البرنامج كان مكرساً بصراحة وبشكل تام لتجربة من نوع واحد. وبينما استمر في الاطناب البلاغي، كانت الاختبارات نفسها ليست الا سلسلة من الهجمات على قوة الارادة، على حرية او الزامية الاختيار. تارة كان مضحكاً واخرى مثيراً او مذهلاً، حتى اذا ما انتصف الليل ظل كل ذلك مستمراً بنفس الاندفاع والحيوية. وقد تتبعنا ابعاد تلك الظاهرة باكملها حسبما كشفه لنا هذا الميدان الطبيعي - اللا طبيعي، من الطرف الذي كانت فيه غير مؤثرة حتى الجانب الاخر الذي تحولت فيه الى الوحشية. ضحك الجمهور وتصايح استحساناً وهو يتابع التفاصيل الغريبة؛ هز الجميع رؤوسهم وصفقوا ارجلهم وسقطوا بصراحة تامة تحت سحر هذه الشخصية الحازمة الواثقة بنفسها. في الوقت نفسه لاحظت اشارات تدل على ان الجمهور لم يكن راضياً تماماً، لم يكن غافلاً بصورة تامة عما يكمن من عار يلحق الفرد والجماعة في انتصارات سيبولا.

ملمحان رئيسان ظلا ثابتين في كل التجارب؛ قدح الشراب والسوط ذو القبضة المقوسة. كان الاول يستحضر دائماً لكي يصب الوقود في نيرانه الشيطانية، ولولاه لخبت وتلاشت. كان ذلك حرياً بادخال العطف الى قلوبنا تجاه الرجل، ولكن صفير سوطه ذلك الرمز المهين لهيمنته الذي كنا نجبن ازاءه، كان يطغي على اي احساس عدا الخضوع الحذر والمتحدي لقوته. هل كان اذن يطالب بتعاطفنا اضافة لذلك؟ لقد صدمتني ملاحظة ادلى بها - لم تكن لتوحي باقل من ذلك. من خلال التربيت والهمس لشاب قدم نفسه لاداء التجربة واثبت انه شخص سريع التأثر، تمكن من وضعه في حالة تعرف بالغشاوة العميقة، ومد جسده الفاقد للاحساس بجملة من الرقبة والقدمين عبر مساند كرسيين، ولم يكتف بذلك لكنه جلس بالفعل على الشكل الجامد كأنما على مصطبة دون ان يدعه يستسلم للثقل. كان منظر ذلك الشخص الشرير وهو يجلس القرفصاء بسترته الفراك على الجسد المتصلب رهيباً وغير معقول. عبّر الجمهور عن تعاطفه، وقد اقتنع بان ضحية هذه التسلية العلمية لابد وان يكون في معاناة شديدة.

- Ah, Poveretto!. ياللمسكين! ياللمسكين!

- ياللمسكين!

كرر سيبولا بسخرية وشيء من المرارة، ثم اضاف:

- ايها السيدات والسادة، انكم لا تقشرون لحاء الشجرة

المطلوبـة . Sono io iL Poveretto . [١٦] انـا هو الشخص الـذي يعاني ، انا الشخص الذي يستحق العطف .

تقبلنا هذه الحقيقة . حسن جداً . ربما كانت التجربة تتم على حسابه ، ربما كان هو الذي عانى من المغص عندما ابدى جيوفا نوتـو بالجالس هناك اعراضه . لكن كل شيء كان ينفي ذلك ، ولا يمكن ان يشعر الانسان برغبة في ان يقول Poveretto عن رجل يعاني الالم لكي يجلب المذلة للآخرين .

لقـد مضيت قدمـاً في قصتي وفقـدت التتـابـع الصحيح للاحداث . لكن عقلي مليء بعجائب الفارس في مجال التحمل ، غير اني لا استطيع ان استعيدها بنفس التسلسل ـ وهو أمر عديم الاهميـة . اعـرف بصـورة مؤكـدة ان التجارب الاطول ذات التفصيلات الاكثر والتي لاقت ترحيباً عارماً كان تأثيرها عليّ اقل من بعض التجارب الصغيرة العـابـرة . فانـا لا اتذكر الفتى الذي احـال سيبـولا جسده الى لوح جامـد الا بسبب العبـارات التي رافقتها واستشهدت بها قبل قليل . لقد خدّر سيبولا سيدة عجوزاً وجعلهـا تتـوهم انها في رحلة الى الهنـد وتقدم عرضـاً مسهبـاً لمغـامـراتها في البر والبحر . لكني وجدت هذه الظاهرة اقل تأثيرا في العقل والحواس من تلك التي تبعت الاستراحة مباشرة . رجل طويل مكتمل التكوين ، له هيأة عسكرية حازمة كان غير قادر على رفع ذراعه بعد ان اخبره الرجل الاحدب بانه عاجز عن ذلك وشق الهـواء بسـوطـه . مازلت استطيـع استـرجاع وجه ذلك الكولونيل الفخم الـذي تميزه الشوارب وهو يبتسم ويشد اسنانه مناضلاً من اجـل استعـادة حريـة الفعـل المفقـودة . ياله من اداء مذهل! بدا وكأنـه يستحضـر كل ارادتـه دون جدوى ، يحتمـل ان تكـون المشكلة ببسـاطـة انـه فقد القدرة على التحكم في ارادته على ان يريـد شيئـاً . هنـا كان يتـدخـل ارتـداد الارادة على نفسها والذي يصيب القـدرة على الاختيـار بالشلل ـ كمـا سبق لطاغيتنا ان فسر ذلك للرجل الروماني .

كذلـك لا انسى المشهـد المضحك والمرعب في نفس الوقت مع سنيورا انجيوليـرى . التقـط الفـارس ، ربمـا منذ اول مسح جريء للمكـان ، الضعف المرهف في مقاومتها لقوته . فاخضعها لسحره ، واخـرجها من مكانها بالفعل ، ومن صفها ، وتبعته حيثما شاء . ومن اجـل ان يكـرس تأثيـره زايد سينور أنجيوليري على ان يدعو زوجته باسمها لكي يضع كل ثقل وجوده وحقوقه تجاهها في الميـزان ، لكي ينبـه بصوت زوجها كل شيء في روح الزوجة مما يحصن فضيلتهـا ضد شر قيـود السحـر . لكن ، كم كانت تلك الـمـحـاولات دون صدى! كان سيبــولا يقف على مبعــدة من الـزوجين عنـدما شق الهواء لمرة واحدة بسوطه فاختفت صاحبة فندقنا بعنف واستدارت بوجهها تجاهه . صاح سينور أنجيوليري :

ـ سوفرونيا!

لم نكن نعلم ان اسم سنيـورا انجيـوليـرى هو سوفروتيا . وقد فعل خيراً بذلك النداء ، فالجميع رأوا ان ليس ثمة وقت يضيعه . ظلت زوجتـه تستـديـر بوجهها ناحية الفارس الشيطاني الذي كان يومىء باصـابعـه العشرة الطويلة الصفراء لضحيته وهو يتحرك الى الخلف اثنـاء ذلـك ، خطـوة خطوة . بعـدهـا نهضت سنيـورا انجيـوليـرى من مقعـدهـا ووجهها الشاب يتوهج . استدارت الى اليمين ، ثم بدأت تتسـاق خلفه . يالهـا من صورة قاتلة متجهمة! وجههـا متـوحش مذهـول كأن به مسـاً ، ذراعاها متصلبان ، كفاها الجميلتان مرفوعتان قليلاً عند الرسغين ، قدماها كأنهما مربوطان معـاً بدت في هذه الهيأة كأنهـا تطفو ببطء بعيداً عن صف المقاعد الذي تجلس فيه وهي تتبع من أغراها .

ـ ادعها ايها السيد ، استمر في دعوتها .

هكذا كان الرجل المربع يحث سنيور أنجيوليرى الذي ناداها بصوت واهن : سوفرونيا! .

آه ، لقد كـرر نداءه مرة واخرى ، وبينما زوجته تزداد ابتعاداً عنه وصـــل به الامـــر الى ان يقـوّس احـد كفيـه فوق شفتيـه ويـومىء بالأخـرى بينمـا هو ينادي . لكن صوت الحب والواجب المسكين بدا غيـر مسمـوع وهـو يلاحق السيـدة الجـامحة ، دون جدوى . انـدفعت السينـورا الى الامام ، ممسوسة صماء مستعبدة ؛ انزلقت الى الجناح الاوسط ومنه باتجاه الاحدب الذي استمر يومىء لها ، باتجاه الباب ـ لقد دفعنا ذلك الى اليقين من انها ستتبع سيدها لو اراد الى آخر الدنيا .

- Accidente! [١٧].

صاح سنيور انجيوليري في رعب حقيقي قافزاً من مكانه عندما اوشكت على الوصول الى باب الخروج. لكن الفارس تخلى في نفس تلك اللحظة عن تاج الانتصار، وقطع الكلام.

- كفى سنيورا، شكراً جزيلاً.

قال وقدم ذراعه ليقودها ويعود بها الى زوجها. حيّاه قائلاً:

- ايها السنيور، ها هي زوجتك. اضعها بين يديك سالمة من اي اذى مع خالص تمنياتي. انها الكنز الذي يعود بكامله اليك حيث يبقى معززاً بكل قوة رجولتك. وليزدد حماسك بمعرفة ان هنالك قوى امضى من العقل والفضيلة، وهي لا تملك دائماً هذه الشهامة التي فعلها تتخلى عن فريستها!

يالسنيور انجيوليري كم كان هادئاً واضاع! لم يكن يبدو عليه انه يعرف كيف يدافع عن سعادته ضد قوى اقل شيطانية بكثير من هذه القوى الجديدة التي كانت تضيف سخرية الى الرعب. عاد الفارس الى خشبة المسرح في اتزان وابهة وسط الاستحسان العاصف. شعرت بثقة ان هذا الحدث بالذات هو الذي كرس هيمنته. لانه جعلهم الان يرقصون، نعم يرقصون وقد اختفى الرقص على المشهد حساً من الفسق والتهتك واضطراب الاشياء رأساً على عقب ذلك هو التنازل النشوان الذي قدمته الروح النقدية التي قاومت سحر الرجل لمدة طويلة. نعم كان عليه ان يكافح لكي يحصل على اليد العليا - يكافح مثلاً حيوية الشاب الروماني الذي كانت روحه المتمردة تهدد في ان تكون نقطة لاستجماع القوى بالنسبة للاخرين. لكن الفارس كان قوياً الى هذا الحد تفضل اهمية المثال الذي يعرضه على وجه الدقة. كان له من الفطنة ما جعله يهاجم اضعف نقطة فيختار الضعيف النشوان الذي كان قد احاله في وقت سابق الى لوح جامد ليكون ضحيته الاولى. لم يكن على الاستاذ الا ان ينظر اليه فيرمي الشاب نفسه الى الوراء كأنما ضربه ضوء ساطع ويضع يديه في حركة متصلبة على جانبيه، ثم يسقط في حالة مسير اثناء النوم بطابع عسكري يكون فيها كما كان واضحاً لكل عين - مستعداً لاداء اكثر العروض تفاهة مما قد يلقي عليه. بدا كامل الرضا عن حالته الذليلة، كامل السعادة لانه تخفف من عبء الاختيار الطوعي. مرة بعد اخرى قدم نفسه كمنفّذ لما يؤمر به، وحصل على التقدير والتمجيد لقدرته النموذجية على فقدان الوعي.

وهكذا اعتلى خشبة المسرح وضربة واحدة من السوط كانت كافية لجعله يرقص حسب اوامر الفارس، يرقص بنوع من النشوة الراضية وعيناه مغمضتان ورأسه يهتز واطرافه الهزيلة تطير نحو كل الاتجاهات.

لقد بدا ذلك دون شك شيء كالاستمتاع، فلم يتأخر بقية المجندين في التقدم: شابان آخران، احدهما يرتدي ملابسه ببساطة والآخر باعتناء سرعان ما كانا يهتزان نشاط الى جوار الشاب الاول. لكن الرجل من روما انذر الان، مرة اخرى، بحدث جديد عندما سأل الفارس متحدياً ان كان يستطيع ان يشركه في الرقص ايضاً، حتى ضد إرادته. اجاب سيبولا بنبرة لا تنسى:

- حتى ضد إرادته.

ان تلك العبارة المخيفة «anche Se non Vuole» [١٨] ماتزال ترن في أذني. بدأ النضال. بعد ان اخذ سيبولا كأساً صغيرة اخرى واشعل سيجارة جديدة. وضع الشاب في نقطة عند الممر الاوسط جاعلاً سوطه يصفر خلال الهواء بينما اصدر الامر: «Balla!» [١٨]. لكن خصمه لم يتحرك قيد انملة. كرر الفارس بطريقة حادة وفرقع سوطه: «Balla!». كنت ترى الشاب وقد بدأ يلوي رقبته في ياقته وفي نفس الوقت ارتفعت احدى اليدين عند الرسغ وتقوس احد الكاحلين الى الامام. لكن ذلك كله على الاقل في ذلك الوقت، كان مجرد نزوع الى التملص، تارة يبدو متجهماً وتارة اخرى وكأن الغلبة ستكون له. لم يفت احد ان هذا العناد البطولي وهذه الارادة الراسخة في المقاومة لا يعوزهما الا الانتصار الكامل؛ كنا نشهد محاولة شجاعة لاجتراح عمل كبيرة وانقاذ كرامة الجنس البشري. لقد تملص ولكنه لم يرقص؛ وكان النزاع طويلاً جداً حتى ان الفارس اضطر الى ان يوزع انتباهه بين الشاب وخشبة المسرح ملتفتاً اليها بين حين وآخر ليجعل سوطه يصفر باتجاه الراقصين كأنما ليبقيهم مكبلين. وفي نفس الوقت

احاط الجمهور علماً بان التعب والارهاق لا علاقة لهما بمثل هذه الفعـاليـات مهمـا طالت مدتهـا مادام الـذي يرقص ليس اللعب المتحركة على الخشبة بصورة طوعية ودون جهد ذاتي بل هو نفســه . ثم انتقلت عينـاه مرة اخـرى الى مؤخـرة عنق الشـاب الروماني وهما تحاصران قوة الهدف التي تحدته .

رأيناها تترنح ، قوة الهدف تلك ، ازاء الاوامر المتكررة وفرقعة السوط . رأيناها بعين الاهتمام الموضوعي الذي لم يكن قد تحرر تمـاماً من آثـار انفعـال متعـاطف ـ من الشفقـة ، وحتى من ذلـك الاستمتـاع القـاسي . واذا كنت افهم ما جرى فعلى انه الشخصية السلبية لموقع الشاب القتالي التي كانت تمثل دماره . ربما تكون عدم الرغبة في شيء حالة غير عملية بالنسبة للعقل ، فان لا ترغب في فعـل شيء ، ربمـا يصبـح على المـدى البعيـد اقتنـاع فكـري يستحيل الاستمرار اعتماداً عليه . فبين ان لا ترغب في شيء معين وان لا ترغب على الاطـلاق ـ بكلمـات اخـرى ان تستسلم لارادة شخص آخـر ورغبـاتـه ـ لا يوجد الامكان صغير جداً لتحشر فكرة الحرية نفسهـا فيـه . مرة اخرى ، كانت كلمات الفارس المقنعة تمثـل سره الخـاص مع تأثيرات اخرى من نوع نفسي مذهل . قال «Balla!» . ثم اضاف .

ـ من يريـد ان يلحق الاذى بنفسـه هكـذا؟ ! هل تفرض بالقوة هل اجبار النفس هو فكرتك عن الحرية؟ !Una ballatina . لماذا ، ها ان ذراعيك وقدميك يؤلمانك بسبب ذلك . ياله من تخفيف مريح تمنحه لهمـا ـ انظر ، ها انت ترقص بالفعـل ! انـه لم يعـد كفاحاً الان ، لقد صار متعة !

وهكـذا كان ، الارتجـاج والتملص في اطـراف الشاب العنيدة المقـاومـة تمكنت اخيـراً من السيطـرة التـامـة ؛ فرفـع ذراعيـه ثم ركبتيـه ، وارتخت مفـاصله بصورة مفاجئة ، طوّح ساقيه في الهواء ورقص . ووسـط الاستحسـان قاده الفارس ليلتحق بصف اللعب على خشبـة المسـرح . هناك في الاعلى كنا نستطيع مشاهدة وجهه وهـو «يمتـع» نفسـه ؛ كان مكتسيـاً بابتسـامـة عريضة بلهاء وعيناه نصف مغمضتين . بشكـل ما كان ثمـة شيء من المواساة في رؤيته يستمتع بوقت افضل من ذلك الذي عاشه في ساعة كبريائه .

استطيع القول ان «سقوطه» اشرّ بداية عهد جديد . لقد تهشم الجليـد بصـورة تامة ، وآن لانتصار سيبولا ان يصل قمته . واصبح لعصـا السـاحـر ذلـك السـوط الجلدي المصغّر بقبضته المعقوفة الهيمنـة المطلقـة . وجـاء وقت ـ لابـد انه كان [illegible] منتصف الليل بمدة غير قصيرة ـ لم يكن على خشبة المسرح [illegible] الا ثمانية او عشرة اشخاص يرقصون لكن خارجها في القاعة [illegible] حيـويـة متنـوعة . غادرت امرأة انجلوسكسونية هرمة ترندي نظارة انفية مقعدها بوازع ذاتي لتؤدي رقصة ترنتللا في الممر المركزي من القـاعـة . كان سيبـولا يتكـوم في تكـاسـل على كرسي من الخيـزران على يسـار المسرح ، مزدرداً دخان سيجارته ، نافثاً اياه في صلافـة الى الخـارج خلال اسنـانه المنخورة . نقر بقدمه وهز كتفيـه ناظـراً الى اسفـل حيث المشهد الخليج في القاعة ؛ مفرقعاً بسـوطـه بين حين وآخـر الى الخلف على راقص متكـاسـل فوق المسرح . كان الطفلان قد استيقظا في تلك اللحظة . وانا اتحدث عنهمـا بخجـل . فلم يكن وجـودنـا هنـا صحيحاً ، على الاقل من اجلهمـا ؛ وكـوننـا لم نأخـذهمـا خارج القاعة لا يفسر الا تمسكنا بلطف الشيطـان المحتمـل في تلك الساعة . في ذلك الوقت كان الكل واحداً . على اية حال نشكر الله على انهما لم يفهما الجانب المخـزي في التسليـة ، وكانا مفتونين بصورة دائمة وفي براءة تامة بالامتيـاز المنقطـع النظير الـذي اتـاح لهمـا الحضـور في شيء «كـاسيـة» ساحـر . لقـد كانا في وقت ولعدد كثير من ارباع الساعة يغطان في النوم على احضاننا ، وها هما يستيقظان منتعشين بخدود ورديـة وعيـون سكـرى بالنوم ليضحكا حد الانفجار من الطفرات والقفـزات التي جعـل السـاحـر هؤلاء الناس فوق خشبة المسرح يقـومـون بهـا . لم يكـونـا قد فكـرا من قبـل ان الامر يمكن مرحاً وصـاخبـاً الى هذا الحد ؛ كانا يشاركان بالتصفيق باكفهما الصغيرة ودون اتقـان في كل موجـة ترحيب . وتقـافـزا من الفـرح فوق كرسييهما ، كما اعتاد ان يفعلا عندما لوّح سيبولا لصديقهما ماريو من الاسكـويـزيتـو ، لوّح له فبدا كأنه صورة في كتاب ، رافعاً يده امام انفه وهو يثني وينصب سبابته على التوالي .

أطـاع ماريـو . استطيـع ان اراه الان وهو يصعد الدرجات الى

سيبولا الذي استمر يؤمىء له بطريقته الطريفة بشكل صورة في كتاب. تردد للحظة في البداية ذلك ايضاً اتذكره بوضوح تام. طوال الامسية ظلّ يستند بتكاسل على عمود الى جانب المتدخل وذراعاه مشتبكان على صدره او في الحالات الاخرى؛ وهو يدس يديه في جيبي سترته. كان الى يسارنا، قرب الشاب صاحب الشعر العسكري، وكان قد تابع العرض بانتباه كما كناقد لاحظنا، وان لم يكن بحيوية خاصة والله اعلم باي حد من الفهم. لم يكن يستطيب كثيراً استدعاءه بهذا الشكل في نهاية الامسية. ولكن كان من السهل جداً رؤية سبب طاعته. فبعد كل شيء كانت الطاعة تمثل مهنته في الحياة؛ ثم كيف يتأتى لفتىً بسيط مثله ان يجد في اطار قابليته البشرية القدرة على رفض الاستجابة لرجل توّج على العرش مثل سيبولا في تلك الساعة؟ ترك صفه، شاء ام ابى، وبكلمات شكر لهؤلاء الذين افسحوا له الطريق صعد الدرجات وعلى شفتيه الممتلئتين ابتسامة متشككة.

تصوّر شاباً قصير القامة قوي البنيان في العشرين من عمره، بشعر مقصوص، وجبين خفيض، ورموش كثيفة لعينين لهما لون رمادي من نوع غير محدد، مشرّب بالاخضر والاصفر. هذه الاشياء اعرفها من خلال احاديثي معه، التي غالباً ما كانت تحدث. على جانبي انفه المسطح كان ثمة بقعتان من النمش، والنصف الاعلى من الوجه متراجع باكمله خلف النصف الاسفل، الذي تسيطر عليه هو الآخر شفتان عريضتان انفرجتا لتكشفا عن اسنانه اللامعة. هذه الشفاه العريضة والنظرة المتخفية في العينين أضفت على الوجه باكمله حزناً بدائياً ـ وكان ذلك هو الذي قرّبنا منه منذ البداية. لم يكن فيه اي أثر ولو جزئي للتوحش والشدة ـ في الواقع كانت كفاه كافيتين لتكذيب اي فكرة كهذه، فهما نحيفتان ورقيقتان بشكل غير اعتيادي حتى بالنسبة لشخص جنوبي. انهما الكفان اللتان يود الانسان لو تخدمانه.

كنا قد عرفناه انسانياً قبل ان نعرفه شخصياً ـ اذا صح مثل هذا التمييز. نراه يومياً تقريباً وشعرنا بتعاطف معين مع اساليبه الحالمة التي قد تتكون في بعض الاحيان اهمالاً حقيقياً ثم تتحول فجأة الى حماس تعويضي للخدمة. طلعته جادة، والاطفال وحدهم كانوا قادرين على جعله يبتسم. لم يكن عابساً، ولكن الفوز بالحظوة لديه امر صعب، وهو لا يبذل جهداً متعمداً للامتاع ـ او بدا وكأنه ترك فكرة ان يكون ممتعاً امام الاخرين ليقينه من الفشل في ذلك. ان علينا تذكر ماريو، رغم كل شيء، باعتباره احدى الذكريات الحميمة التي تبقى بعد السفر وغالباً ما تثبت في الذهن اكثر من الذكريات التي تفوقها في الاهمية. اما عن ظروفه الشخصية فلا نعرف اكثر من ان اباه كان كاتباً صغيراً في مونسيبيو وان أمه تأخذ ملابس للغسيل.

معطف الخدم الابيض يلائمه اكثر من البدلة المخططة الحائلة، التي ارتداها مع ربطةٍ صاخبة الالوان بديلاً عن الياقة، وقد دس نهاياتها في سترته. اقترب من سيبولا، الذي لم يترك رغم ذلك حركة اصبعه امام الانف؛ وذلك مادفع ماريو الى ان يقترب اكثر واكثر، حتى اصبح يقف تماماً فوق مقعدة الكرسي وساقي الاستاذ. هنا نشر الاخير مرفقيه الى الخارج وامسك الفتى محولاً اتجاهه بحيث اننا رأينا وجهه ثم حدجه من الاعلى الى الاسفل بعين غير آبهة متحكمة.

ـ حسناً، «ragazzo mio»، [٢٠] كيف حدث ذلك، فلم اتعرف عليك الا في هذا الوقت المتأخر من اليوم؟ لكن صدقني اذا قلت بانني تعرفت عليك منذ مدة طويلة. اجل، اجل، لقد وضعتك نصب عيني طوال هذا الوقت وميزت من اية طينة طيبة قد جبلت. كيف يتسنى لي اذن ان اذهب وانساك مرة اخرى؟ حسناً، لقد كان لديّ الكثير مما يستوجب التفكير... والان قل لي ما اسمك؟ الاسم الاول، هذا كل ما اريد.

اجاب الشاب بصوت منخفض:

ـ اسمي ماريو.

ـ اوه، ماريو، حسن جداً. اجل، اجل يوجد اسم كهذا. انه اسم شائع تماماً بل هو اسم كلاسيكي ايضاً، احد تلك الاسماء التي تحافظ على التقاليد البطولية للوطن الام. Bravo! Salve! [٢١]

ورفع ذراعه بانحدار فوق كتفه المعقوفة وراحة يده الى الخارج كما في التحية الرومانية. ربما كان قد مسه شيء من السكر في ذلك الحين، ولا عجب في ذلك؛ ولكنه تحدث

بوضوح وطلاقة كما كان يفعل في السابق، بل وبتأكيد على الكلام. رغم ان نبرة خشنة او توقرا طية كانت قد تسربت الى صوته في ذلك الوقت، وكان في تمدده نوع من الكراهية اردف قائلاً:

- حسناً ماريو «mio»، انه شيء حسن انك جئت هذا المساء، ويالها من ربطة جميلة تلك التي ترتديها، انها تلائم نوع جمالك ولابد انها تنصّبك في مكان الحظوة بين الفتيات. فتيات توري الجميلات، الجميلات...

من صف الشباب، القريب من المكان الذي يقف فيه ماريو، رنت ضحكة صدرت عن الشاب صاحب الشعر العسكري. كان يقف هناك وسترته فوق كتفه وقد ضحك بصراحة ودون تردد، بوقاحة وسخرية.

جفل ماريو. اعتقد انها كانت هزة، وربما كان قد جفل ثم سارع الى تغطية الحركة بهز كتفيه كأنما ليقول بان ربطة العنق والجنس اللطيف كانت اموراً تتساوى في عدم اهميتها بالنسبة له.

القى الفارس نظرة الى الاسفل. وقال:

- يجب ان لا نزعج انفسنا به. انه غيور لان ربطتك تتمتع بشعبية كبيرة بين الفتيات، وربما جزئياً لاننا - انت وانا - نبدو هنا فوق صديقين حميمين. محتمل انه يريد مني ان اذكره بمسألة المغص - فانا استطيع ان افعلها دون مقابل. خبرني ياماريو، انت جئت الى هنا هذا المساء لكي تتمتع بشيء من الفكاهة - واثناء النهار انت تعمل في دكان تاجر حديد؟

- في مقهى.

صحح له الشاب.

- اوه، في مقهى. هنا وقع سيبولا في الخطأ تقريباً. انت اذن حامل اكواب، جاينميد - وانا احب ذلك لأن فيه اشارة كلاسيكية اخرى - «Saltietta!».

مرة اخرى ادى الفارس التحية، مما أثار امتناناً هائلاً لدى الجمهور.

ماريو ابتسم ايضاً. وحوّر في كلامه قليلاً من اجل الدقة:

- ولكن قبل ذلك عملت لفترة في دكان بيورتو كليمنت.

بدا وكأنه اصيب برغبة مفاجئة لتأكيد النبوءة بابراز ملامحها العامة.

- هنا القصد، ألم اقل ذلك؟ في دكان تاجر حديد؟

اجاب ماريو متجنباً الاساءة اليه:

- كانوا يحزنون فيه امشاط المكائن والفرش.

- الم اقل انك لم تكن دائماً جاينميد؟ لم تكن دائماً تتقدم بمناديل الطعام؟ حتى عندما يقترف سيبولا خطأً، فانه الخطأ الذي يزيد ايمانك به. الان قل لي؟ هل انت مؤمن بي؟

ايماءة غير محددة.

علق الفارس:

- اجابة غير مكتملة. ربما لا يكون سهلاً الفوز بثقتك. حتى بالنسبة لي يبدو الأمر ليس سهلاً. ارى في ملامحك تحفظاً وحزناً «Un tratto di malinconia». خبّرني (امسك بيد ماريو محاولاً كسب ثقته) هل لديك مشاكل؟

اجاب ماريو بصورة فورية واثقة:

- «Nossignore» (٢٢)

الح الفارس مقوضاً انكاره بثقل سلطته:

- لا بل لديك مشاكل. ؟ فهل تحاول ان تضلل سيبولا؟ وطبعاً مشاكل بخصوص الفتيات - اجل، انها فتاة، اليس كذلك؟ الست تعاني من مشاكل الحب؟

نفض ماريو رأسه بقوة. ومرة اخرى رنت ضحكة جيوفانوتو المتوحشة. انتبه الفارس. كانت عيناه تطوفان خلف شيء ما في الهواء؛ ولكنه نصب اذنيه لالتقاط الصوت، ثم ضرب سوطه الى الخلف، كما كان قد فعل مرة او مرتين خلال حديثه مع ماريو لكي لا يفتر حماس اللُعب الراقصة. وكادت تلك الحركة تفقده فريسته الجديدة؛ فقد قفز ماريو بصورة مفاجئة باتجاه الدرجات. لكن سيبولا كان قد سيطر عليه بقبضته. قال:

- ليس بهذه السرعة، كم سيكون ذلك لطيفاً؟ انت تريد الهرب اذن، اليس كذلك ايها الجاينميد، وعند منتصف التسلية تماماً او بالاحرى بعد ان بدأت لتوها؟ ابق معي سأريك شيئاً بديعاً، سأرضيك. لا سبب يدعوك الى القلق، اعدك بذلك. والان،

هذه الفتاة - انت تعرفها والاخرون يعرفونها ايضاً - ما اسمها؟ انتظر! انا أقرأ الاسم في عينيك، انه على طرف لساني، ولسانك ايضاً.

- سلفسترا!

صاح الجيوفانوتو من الاسفل.

لم يتغير وجه الفارس. سأل دون ان ينظر الى الاسفل كأنما في حديث مستمر دون ازعاج مع ماريو:

- أليس هؤلاء هم الرجال المتأهبون في المقدمة؟ اليس هؤلاء هم الديكة الفتية المقاتلة التي تصيح بمناسبة ودون مناسبة؟ ها قد التقط الاحمق المخدوع الاسم من فمك وهو كما يبدو يعتقد ان له حقاً خاصاً في ذلك. دعه يعتقد ما يشاء. ولكن سلفسترا، الفسترا التي تعود لك أوو، يالها من فتاة! يالها من جائزة! ان منظرها وهي تمشي او تضحك او تهمس كافٍ لان يصل بقلبك الى فمك، انها جميلة جداً. وذراعاها المدوران وهي تنظف وتميل برأسها الى الوراء كي تزيح خصلات الشعر عن عينيها! ملاك من الفردوس!

همّ ماريو باتجاه واندفع رأسه الى الامام. بدا وكأنه نسي الجمهور، نسي المكان الموجود فيه. وزاد حجم الهالتين الحمراوين حول عينيه، بدا وكأنهما مرسومتان رسماً. وانفرجت شفتاه الممتلئتان. استمر سيبولا قائلاً:

- لكن هذا الملاك يسبب لك الالم، او بالاحرى انت تجعل نفسك تتألم من اجله - هنالك فرق ياولدي، استطيع القول انه فرق هام جداً. هنالك في الحب حالات من سوء التفاهم وربما لا يوجد في اي مكان آخر من العالم مثل هذا القدر منها. اعلم بماذا تفكر الان. انت تسأل وماذا يعرف سيبولا هذا مع عاهته الجسمية الصغيرة عن الحب؟ لكن هذا خطأ، كله خطأ، انه يعرف الكثير. انه يمتلك فهماً واسعاً وقوياً بعواقبه، وسماع نصيحته يوفر الكثير. ولكن دعنا نترك سيبولا جانباً نتركه بعيداً مع كل ما يخصه، ونفكر بسلفسترا فقط، صاحبتك سلفسترا منقطعة النظير! ماذا؟ هل تفضل عليك شاباً من الديكة المنافسة بحيث انه يضحك بينما انت تبكي؟ تفضله على شاب مثلك مليء بالمشاعر وعاطفي الى هذا الحد؟ ان ذلك غير ممكن اليس كذلك؟ انه مستحيل - نحن نعرف ذلك اكثر؛ انا وهي. فلو وضعت نفسي مكانها واخترت بينكما، بين مستهتر مطلي بالقار مثله - مثل سمك القد او قنفذ البحر - وبين ماريو؛ فارس في مناديل الطعام يتحرك بين عليّة القوم ويوزع المرطبات في حركة مميزة تثير الانتباه - قراري؛ ولكن قلبي سيتكلم بنبرات لا تردد فيها - انه يعلم لمن اعطيته منذ زمن بعيد. لقد آن له ان يرى ويفهم من اخترت! آن لك ان تراني وتميزني، ماريو حبيبي! اخبرني من اكون؟

لقد كانت رهيبة طريقة ذلك المخادع في جعل نفسه ذات اغراء لا يقاوم تثني وتغنج بكتفه المعقوف، وبدا من عينيه المفتونتين كمن شقّه الوجد، وكشف عن اسنانه المهدمة بابتسامة واهنة حزينة. وبالأسف، ماذا حل بماريو لدى سماعه كلماته المضللة؟ ان نقل ذلك صعب علي بقدر ما وجدت رؤيته في حينها صعبة؛ فهنا لم اجد الا التنحي لتام للروح الداخلية الصميمية، وتعرية شعبية لعاطفة وفرح يتسمان بالتخوف والايهام. وضع كفيه في فراغ فمه بينما كتفاه يرتفعان وينخفضان مع لهاثه. بدا واضحاً انه لا يكاد يصدق عينيه واذنيه من الفرح، والشيء الوحيد الذي كان قد نسيه هو انه لا يستطيع ان يثق بهما. همس من اعمق اعماق قلبه المغلوب:

- سلفسترا!

- قبلني!

قال الاحدب، واردف:

- صدقني انا احبك. قبلني هنا.

وأشار بسبابته، بيده بذراعه وهو يمد اصبعه الصغير باستقامة الى وجنته، قرب الفم. فانحنى ماريو، وقبله.

ساد المكان صمت مطبق. كانت تلك لحظة رهيبة غريبة ومذهلة؛ لحظة نعيم ماريو، في تلك البرهة الشريرة من الزمن، المزدحمة بحس الخداع في كل سعادة، صوت واحد اصبح مسموعاً ليس مباشرة ولكن بي لحظة التماس الكئيب والبذيء بين شفاه ماريو واللحم الذي يثير الاشمئزاز وهو يندفع الى الامام

لتلقي الملاحظة. كان ثمة صوت لضحكة. انها من جيوفانوتو على يسارنا؛ اقتحمت الاثارة الدرامية التي خلقتها اللحظة مبحوحة، ساخرة، لكن فيها -- وقد اكون على خطأ تماماً - نبرة حنو من اجل الكائن المسكين المذهول الذي الحق به الأذى. كان فيها صدى خافت لتلك الـPoveretto التي اعلن سيبولا انها ذهبت هباءً لشخص لا يستحقها وطالب ان يكون العطف عليه نفسه.

كانت الضحكة ما تزال ترن في الهواء عندما هسهس متلقي الملاحظة بسوطه الى الاسفل، قريباً من سيقان كرسيه، فاجفل ماريو والقى بنفسه الى الوراء. وقف محدقاً؛ يداه احداهما فوق الاخرى على شفاهه المدنسة. بعدها لطم صدغيه بقبضتيه المضمومتين لمرات عديدة، واستدار متمايلاً وهو ينزل الدرجات بينما الجمهور يهتف مستحسناً، وسيبولا يجلس هناك يداه في حضنه وكتفاه يرتعشان. ما ان اصبح ماريو في الاسفل، وقد كان ما يزال متراجعاً، حتى قذف بنفسه مستديراً وساقاه مفتوحتان على اتساعهما وارتفعت احدى ذراعيه الى الاعلى فتهشم في ضجيج الهتاف والضحك صوت انفجارين خافتين مبعثرين.

اعقب ذلك مباشرة صمت مفاجيء. حتى الراقصون تسمروا في اماكنهم وحدقوا حولهم وقد اخرستهم الصدمة. هب سيبولا من كرسيه بقفزة واحدة. وقف وذراعاه ممدودتان امامه مائلاً الى الخلف قليلاً كأنما ليصد الجميع بعيداً عنه، كأنما سيصيح بعد ذلك بلحظة «يكفي! ابتعدوا الى الخلف! اصمتوا! ما هذا الذي كان؟». لكنه هوى مرة اخرى على مقعده في تلك اللحظة وقد تدلى رأسه على صدره، بعدها كان قد انهار من مكانه الى الارض، حيث ثوى دون حراك؛ كومة مضطربة من الملابس معها اطراف ممدودة بانحراف.

كان الاضطراب والهرج لا يوصفان. اخفت السيدات وجوههن وهن يرتعشن على صدور مرافقين. كانت هنالك صيحات لاستدعاء طبيب لاستدعاء البوليس. ورمى الناس انفسهم على شكل جماعة على ماريو، ليجردوه من السلاح الذي كان يتدلى من اصابعه، تلك الاداة الصغيرة الخابية المعدن التي لا تكاد تأخذ شكل المسدس او تكون لها ماسورة - والى اي اتجاه غريب وغير متوقع صوبها القدر!

والان - اخيراً وقد انتهى كل شيء - اخذنا الطفلين وقدناهما الى بوابة الخروج مارّين بزوج من شرطة Carabinieri (٢٣) يدخلان لتوهما. هل كانت تلك النهاية، كان الطفلان يريدان معرفة ذلك كي يذهبا مطمئنين؟

اجبناهما بثقة: نعم، كانت تلك هي النهاية. نهاية الرعب، نهاية مهلكة. لكنها مع ذلك تحرير - فانا لم استطع ولا استطيع الا ان اعتبرها كذلك!

١٩٢٩

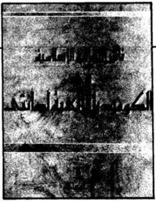
عن :

«Death in Venice and Seven other stories»
by Thomas Mann
New York, Vintage Books 1955

هوامش : -

١ - «جاهزون!» لنبدأ»
٢ - الخوف.
٣ هذا الاسلوب يدل على خبرة طويلة.
٤ - Duce تعني قائد وهو لقب موسوليني.
٥ - زير نساء.
٦ - انه يتكلم بصورة جيدة.
٧ - متواضع.
٨ - اننا لانمزح.
٩ - انه يشرب كثيراً.
١٠ - حاضر.
١١ - يتقن عمله.
١٢ - فكر بقوة.
١٣ - احترام،
١٤ - ماريو، قطعة بسكويت وشكولاته.
١٥ - حاضر ايها السادة.
١٦ - انه انا المسكين.
١٧ - حادث!
١٨ - حتى ضد ارادتك
١٩ - ارقص!
٢٠ - ياولدي.
٢١ - تحية ايها الشجاع!
٢٢ - كلا ايها السيد.
٢٣ - شرطة الحكومة الفاشية في ايطاليا.

تأثير الثقافة الاسلامية في الكوميديا الالهية



عبد المطلب صالح

كتاب جليل(*) القدر ، غني بمحتوياته العلمية ، اول كتاب ـ حسب علمنا ـ تناول بالتفصيل مسألة تأثير دانتي بالمصادر العربية ـ الاسلامية ؛ ولم تعرف العربية قبله كتاباً بمثل هذه السمة والاحاطة والشمول .

وأحاطة المؤلف بالموضوع لم تقتصر على المسألة الدانتية ، انما حاول ان يلمّ بجوانب نظرية مهمة من عناصر منهج الادب المقارن . فأفرد في كتابه اربعين صفحة للحديث عن «مشكلة الادب المقارن اليوم» و«الفرق بين التاثر والتقليد» ثم شفعه بالبحث في «تاريخ الموضوع» .

كل ذلك ضمن مقدمة ومدخل للموضوع وثلاثة فصول .

ففي المقدمة التي تناولت الصفحات من (٣ ـ ١٢) تحدث المؤلف الفاضل في «ان موضوع التأثير الاسلامي في الكوميديا الالهية ليس وليد اليوم ، وان كانت هذه اول مرة يعرض فيها بشكل وافٍ باللغة العربية» .

ثم يعرّج على أطروحة المستعرب الاسباني الكبير (آثين پلاثيوس) هذا العالم المتمرس في الدراسات الاسلامية الذي (امضى عمره في معايشة التراث العربي والذخائر الاسلامية) الذي وجد وحقق في اطروحته الموسومة : «فكرة الحشر والنشر الاسلامية في الكوميديا الالهية لدانتي» ، التي ناقشها عام ١٩١٩ امام اكاديمية مدريد ؛ وجد «ان ما يحفل به هذا التراث من صور الدار الاخرة وادب المعراج يكمن وراء انضج واقوى اثر ادبي اوربي في العصور الوسطى ، وهو ملحمة دانتي الخالدة ، فعكف عشرين عاماً يعالج مصادره ويبحث طرائقه حتى اخرج نظريته في هذا التأثير نموذجاً منهجياً في الدراسات المقارنة المحكمة» .

فانقسم العلماء الى فريقين فريق يؤيد نظرية (پلاثيوس) الجريئة ، وكان منهم علماء فرنسيون ، وانكليز ، واسبان ، وايطاليون ، وفريق اخر اغلبه ايطاليون استبعدوا ان تكون عبقرية دانتي قد تأثرت بمصادر اجنبية ، وهؤلاء لم يقدموا الدليل على ماقالوه ، انما خلاصة ماذهبوا اليه : ان الكوميديا الالهية هي ثمرة الاصالة الدانتية ولم يدر بخلدهم ان الاصالة ليست ثمرة معزولة مثل جزيرة وسط المحيط ، انما الذي يغذي الاصالة الادبية ويساعد على انمائها هو مقدار تمثلها للعناصر الاجنبية التي تجيء لها من خارج محيطها فتكتسب بعد ذلك الآثار الادبية سمة التفرد والابداع . هكذا كانت منذ احتكاك الحضارات بعضها ببعض قصة الافكار والاداب عموماً في العالم ، منذ هوميروس الذي ابدع الالياذة والاوديسة اللتين نهل موضوعاتها من مصادر سابقة على زمنه ، منها فولكلورية ، واخرى غيرها ، مروراً بادباء عصر النهضة مثل ، دانتي العظيم ، ثم شكسبير الخالد ، وبوشكين ، وتولستوي ، واندريه جيد ، ورومان رولان .. الخ ، ولا نذكر منهم غير المنارات ، اولئك لم تسمُ عبقرياتهم الى الذُرى وهم حبيسو محتويات ادابهم القومية حسب ، بل التمعت اصالتهم بفضل ماثقفوه ، ووعوه ، واحتووه متمثلين على النحو الامثل عناصر الاداب الاخرى التي كان لهم معها صلات وطيدة ، متينة ، مثل المراسلات الادبية ، والاطلاع المباشر على كنوز الفكر العالمي ، فمن يستطيع ان ينكر او يتجاهل تأثر الاديب الفرنسي الكبير (اندريه جيد) بالفكر الالماني ؟ مثلا حين يريد اعطاء لوحة تفصيلية عن الادب الفرنسي المعاصر . ومن يقدر على اغفال علاقات تولستوي بالفكر العربي ؟. ان كتابة تاريخ الاداب ، وادب امة بعَينها لم يعد مقصوراً على معرفة بيئة ذلك الاديب والتراث القومي الذي ينتمي اليه بل اصبح البحث التاريخي الادبي نزّاعاً الى الاستناد الى الدراسات المقارنة التي تغنيه ، وتمدها بعناصر العمق ، والتحليل ، مما يوسع افاقه ، ويمنحه دفعة قوية الى الامام ، في سلم التطور ، ضمن الابحاث الاكاديمية المنهجية التي توثق الافكار بمصادر يجهد الباحثون على الالمام بها ، كي تكون ابحاثهم رصينة علمية .

ان اظهار التأثيرات التي خلفتها الثقافة العربية ـ الاسلامية في اوربا ومنها تأثيراتها في ادب الشاعر الايطالي دانتي يهبنا «دفعة قوية من الثقة المدعومة بالبراهين العلمية في ثقافتنا القومية ـ ويحفزنا الى الاعتزاز الواعي بتراثنا ، ويساعدنا على التخلص من حساسية المتخلف الذي يخشى عواقب الاتصال الفكري على اصالته ، مع انه شرط جوهري لتغذيتها وانمائها» ـ ص٤

لكن الذي نقدر على اثباته بصورة موضوعية ، ونحن نتحدث عن تأثر دانتي بالثقافة العربية ـ الاسلامية ، هو ان هذه الثقافة توحي لنا بالكثير من عناصر التأثير التي خلفتها في اوربا منذ القرون الوسطى . فتستطيع الابحاث العلمية الاكاديمية ان تظهر تأثر شعراء التربادور الفرنسيين مثلا باشعار الزجل والموشح في الشعر العربي الاندلسي ، وتأثر الفرنسيين بالمصادر الشرقية عامة ، والعربية خاصة مثل (كريبيّون) و(لوساج) و(فولتير) و(ديدرو) ؛ في القرن الثامن عشر ، ثم تأثر الكثير من ادباء القرن التاسع عشر بالحضارة العربية ـ الاسلامية مثل (هيجو) و(لامارتين) و(دوفيني) و(وبلزاك) وغيرهم .

وهذا هو فضل الحضارة العربية الاسلامية على الحضارة البشرية ذلك كله مرهون بجهود الباحثين الاكاديميين الذين تزوّدوا منهجاً علمياً في البحث حيث يكشف لهم عن عناصر التأثر والتأثير المتبادل بين اداب الامم وثقافاتها .

ويعرض د . صلاح فضل في مقدمة كتابه الى اهم البحوث التي تناولت قضية تأثر دانتي بالمصادر العربية ـ الاسلامية ، فيشير الى كتاب الاستاذ عبد اللطيف الطيباوي الذي صدر في القاهرة عام ١٩٢٨ بعنوان «التصوف الاسلامي ـ العربي» اذ عالج هذا الباحث خلال ست عشرة صفحة «روايات الاسراء والمعراج كمصدر للكوميديا والتراث الادبي والصوفي عند المعري وابن عربي ، ثم حلل بعض العناصر الصوفية كما وردت في «الفتوحات المكّية» موضحاً مشابهتها لاجزاء الكوميديا ، وبحث في القسم الثالث ... الاساطير الاوربية التي كانت شائعة في العصور الوسطى قبل دانتي وكانت بدورها مستقاة من مصادر عربية اسلامية ...»

اما القسم الرابع من كتاب الاستاذ عبد اللطيف الطيباوي ففيه «رجح المؤلف انتقال تلك الافكار الاسلامية الى اوربا المسيحية عامة والى دانتي خاصة بوسائل متعددة من تجارة وحركة حجيج وحروب صليبية ونشاط تبشيرية ، وحدّد اهم مواقع التقاء الثقافات حينئذ ، وهي صقلية ، وبلاط ملوكها ، ثم اسبانيا ، خاصة في طليطلة وقرطبة واشبيلية على مدار عدة قرون .

ومن اهم الدراسات المقارنة كتاب المرحوم الدكتور محمد غنيمي هلال : «الادب المقارن» الذي عرض فيه المؤلف لمسألة تأثر دانتي بالمصادر العربية ـ الاسلامية ، واوضحنا ذلك في فقرة خاصة من كتابنا هذا .

ويشير د . صلاح فضل الى كتاب الدكتور ابراهيم عبد الرحمن : «دراسات مقارنة ، الصادر عام ١٩٧٥ الذي عرض فيه تاريخ المسألة ، وعقد «مقارنة علمية خصبة بين الرموز الدينية والاجتماعية عند دانتي ونظائرها في رسالة الغفران للمعري» .. ويقول المستعرب الاسباني (اسين پلاثيوس) : «انِ الشاهد التاريخي او الوثيقة المكتوبة ـ في حالة وجودها ـ سوف تبرهن على التأثير الذي تؤكده الوقائع والنصوص لكنها لن تضيف اليه اي قدر من قوة الاقناع العلمي المنبثقة من شواهد هذا التأثير قبل ان يكتشف دليله التاريخي» .

مشكلة الادب المقارن :

بعد تلك المقدمة . عقد المؤلف فقرة خاصة بالمشكلة التي تمسّ الادب المقارن ، لكننا لانجد في هذه الفقرة ضوءاً ولا بصيصاً من نور يوضح لنا اساس هذه المشكلة ومن هم المسهمون بخلقها .

فمما لاشك فيه ان الادب المقارن شهد نزاعات بين المدرسة الفرنسية ، والمدرسة الامريكية التي تتمسك بميدان الادب العام ، من دون ان تحفل بالدراسات التاريخية التي تسبق فحصنا للنصوص الادبية من اجل رصد التغييرات التي تطرأ على المؤلفات الادبية حين تلتقى تيارات ادبية ، متمثلة اياها ، ومانحةً لها الوان الطابع المحلّي في لغات اخرى على النحو الذي تعرفه المدرسة الفرنسية . أمّا المدرسة الامريكية فتهتم بالادب المقارن من حيث انه موازنات بين حركات فنية ادبية تقابل فيها المشابهات والاختلافات غير عابئة باهمية الدراسات التاريخية التي ان اثبتها البحث صارت أساساً لتقييم الابداع الذي يسم العمل الادبي والفني .

الاّ ان د . صلاح فضل أغفل هذه النقطة واهماً ، فاعتبر اهتمام بعض دارسي الادب المقارن باظهار المشابهات والاختلافات وتكريسها ، اعتبر هذا الاهتمام وكأنه تطوّر وضع خلفه منهج المدرسة الفرنسية التي تقول بالتأثيرات الادبية المتبادلة بايضاح العلاقة التاريخية التي يثبتها البحث المنهجي ومن ثمَّ يفحص نصوص الاعمال الادبية في ضوء ذلك .

انّ الباحث د . صلاح فضل يعطي في هذه الفقرة تعريفاً حديثاً للادب المقارن نقله عن (كلود پيشوا) في كتابه : «الادب المقارن» بترجمته الاسبانية : «فالادب المقارن في أقوم تعريف له اليوم هو العلم المنهجي الذي ينشد دراسة روابط التشابه والقرابة والتأثير بين الادب ومظاهر المعرفة الانسانية الاخرى ، او بين النصوص الادبية نفسها ، مما قد يبدو للوهلة الاولى متباعداً الزمان او المكان ، بشرط ان تنتمي الى لغات او ثقافات عديدة ، حتى ولو كانت تدين لتراث مشترك واحد ، وتنحو هذه الدراسة الى وصف ظواهر الالتقاء الادبي وفهمها وتذوقها باكبر قدر من التعمق والاستبصار ، مما يجعلها تتخذ منهج الوصف التحليلي والمقارنة المنظمة التي لاتلغى الفروق بين الاشياء ، بل تبرزها وتؤولها كظواهر ادبية تقوم بين اللغات والثقافات المختلفة استجابة لعوامل تاريخية ، ونقدية ، وفلسفية . كل هذا بهدف النفاذ الى فهم الادب ووظائفه الحيوية في خدمة الروح الانساني العام» ص٢١

ومن خلال هذا التعريف الشامل الدقيق للادب المقارن نقدر على استبصار اليقين العلمي الذي تتبناه المدرسة الفرنسية الذي «تعرّض في الآونة الاخيرة لنقد متواصل من قبل انصار الاتجاهات الحديثة في النقد الادبي ونظرية الادب ممن اطلق عليهم اسم المدرسة الامريكية من ناحية ومجموعة البنائيين ودعاة منهج اجتماعية الادب من ناحية اخرى» ص٢٢

ويصنف د . صلاح فضل نظرة المدرسة الفرنسية في الادب المقارن بانها نظرية تقليدية ، واضعاً نفسه الى جانب الكاتب الامريكي «رينيه ويليك» حين يتهم المدرسة الفرنسية بانها تقتصر «الادب المقارن على العلاقات الخارجية بين الآداب المختلفة ..» ص٢٢

ويوضح د . صلاح فضل رأى انصار الاتجاهات الحديثة في النقد الادبي ومنهم (رينيه ويليك) «بانه قد ساد خارج فرنسا في الثلاثينات والاربعينات من هذا القرن ـ وتأثرت به الى حد كبير مدرسة النقد الجديدة الامريكية ، لكنها لم تصل الى درجة الرفض الكلي للادب المقارن ، بل عمدت الى محاولة استبعاد الطابع الوضعي الغائي منه بتعميق مفهوم الاصالة ونقد طبيعة التأثير ، كما قللت من اهمية شرط الالتقاء التاريخي لاجراء الدراسة المقارنة ، وهو الشرط الذي الحت المدرسة الفرنسية على اعتباره اساسياً لمشروعية البحث المقارن ، وهو المسؤول الى حد كبير عن تحويل الدارس في هذا الفرع الى محقق جنائي يستقصي اسباب التأثير ويبحث عن الادلة المادية له كأنه جريمة ، فاذا عثر عليها اصدر حكماً قضائياً قطعياً دون ان يأخذ في اعتباره ان الادب لايخلق من عدم ، وان النماذج السابقة لافضل لها لذاتها ، وان عمليات الابداع من التعقيد والتشابك والثراء بما يجعل وجود نموذج سابق ليس حاسماً من شرحها ولا بيان قيمتها الفنية الخاصة : وقد عقدت منذ الستينات عدة مؤتمرات دولية للتوفيق بين هذين الاتجاهين في الادب المقارن : الاتجاه الذي يلغي شرط الالتقاء التاريخي ، والاتجاه التقليدي الذي يعتد به اصلاً للبحث العلمي .

ويبدو لي ان الطريقة المثلى للافادة من الوعي النظري والحذر المنهجي لكل من الفريقين هو التمييز بين مرحلتين حاسمتين في تاريخ الانسانية ، المرحلة القديمة التي كان المكان فيها عنصراً غالباً على فرض عوامل العزلة والانفصال بين الشعوب والمرحلة الحديثة التي انتصر فيها الانسان على المكان باختراعه لوسائل الاتصال الحديثة التي تلغي المسافات وتجعل الكرة الارضية كأنها بيت عائلي صغير ، فاذا كان الغرض الملائم لطبيعة المرحلة الاولى ان الاصل هو العزلة بين الثقافات والاداب مالم يقم الدليل على الاتصال التاريخي فان الغرض الملائم للمرحلة الثانية هو عكس ذلك تماماً ، اذ انه من الصعب ان نثبت عزلة اي اديب في العالم يستطيع ان يدير جهاز راديو في حجم الكف ليسمع نبض انسان اخر في الطرف المقابل من العالم ، فالاصل اليوم هو الاتصال ، والعلاقة التاريخية قائمة بالقوة وليس هناك مبرر لوضعها كشرط للبحث المقارن في الاداب المعاصرة . اما في الاداب الكلاسيكية القديمة فلا زلنا محتاجين الى وضع هذه الضوابط المنهجية حتى لايتحول الادب المقارن الى ميدان مفتوح للموازنات الفجة والتقابلات المفتعلة التي لاتفيد البحث العلمي في شيء» ص٢٣ - ٢٤

ان ماتشهده الدراسات المقارنة من موازنات وتقابلات بين ادب وادب ، او اكثر في مضمار التيارات او المذاهب ليس جديداً ولا يمكن ان يعدّ تطوراً للاتجاه الذي يعتمد اثبات الالتقاء التاريخي اساساً رئيساً في الادب المقارن كما تؤكده المدرسة الفرنسية ، فذلك قد عرفته الدراسات الادبية قبل انبثاق هذه المدرسة ، فكان قديماً قدم هاتين الدراسات ، اذن فلا يمكن ان يعد تطوراً لاتجاهات التأثر والتأثير ، مثلما يقرر ذلك الباحث الفرنسي (فرانك شال) بان الادب العام وجد في حقول الدراسات الادبية قبل نشوء المدارس التي تعنى باظهار الالتقاء التاريخي الذي يسبق محاججتنا للنصوص التي نفحصها ، في الاعمال الادبية .

ان الدكتور صلاح فضل يقدم لنا تعريف الباحث الفرنسي (كلود بيشوا) للادب المقارن ، ذلك التعريف الشامل الدقيق الذي ذكرناه آنفاً ، اقول : ان الدكتور صلاح فضل بالرغم من ذلك لايتوانى في الضرب بعصا المدرسة الامريكية التي تقلل من شأن الصلة التاريخية بين الاداب المختلفة كشرط رئيس للمقارنات ، بل انه يذهب الى ابعد من ذلك حين يتهم المدرسة الفرنسية بالتعنت معتبراً الالتقاء التاريخي «هو المسؤول الى حد كبير عن تحويل الدارس في هذا الفرع الى محقق جنائي يستقصي اسباب التأثير ويبحث عن الادلة المادية له كأنه جريمة فاذا عثر عليها اصدر حكماً قضائياً قطعياً دون ان يأخذ في اعتباره ان الادب لايخلق من عدم ، وان النماذج السابقة لافضل لها لذاتها ، وان عمليات الابداع من التعقيد والتشابك والثراء بما يجعل وجود نموذج سابق ليس حاسماً في شرحها ولا بيان قيمتها الفنية الخاصة» .

أين التحقيق الجنائي في قضية التأثر والتأثير واثبات الصلة التاريخية بين من اعطى وبين من أخذ ؟ أهو التثبت العلمي مما يفترض ان يكون مشابهات او اقتباسات بل تأثيرات في مجال العلاقات الادبية ؟ ان المدرسية الفرنسية حين تشدّد على اثبات الصلة التاريخية بين الآثار الادبية التي يفترض ان يكون بينها تأثيرات متبادلة لم تضع المسألة في اطار الجريمة والتحقيقات الجنائية التي تقتضيها ؛ فالدقة العلمية والتثبت من الادلة يمنح الدراسات المقارنة ثقة تدنيها من الحقيقة فلا تظل حبيسة التصورات الذاتية والافتراضات الشخصية ، فهذا هو الفرق بين الدراسة المنهجية والتصورات الفجة .

أما تقسيم الدراسات المقارنة الى مرحلتين احداهما ما تعلق بالعصور القديمة والوسطى - التي يجوز لنا فيها اثبات الالتقاء التاريخي والاخرى لانحتاج فيها الى هذا الاثبات فأمر يدعو الى العجب والاستغراب . وهل صحيح ان المكان في العصور القديمة فرض العزلة والانفصال بين الشعوب» ؟ وليس الامر كذلك في العصور الحديثة ؟! التي تكون «العلاقة التاريخية قائمة بالقوة وليس هناك مبرر لوضعها كشرط للبحث المقارن في الاداب المعاصرة» .

والظاهر ان هناك التباساً في موضوعة الالتقاء التاريخي . فليست هذه الموضوعة قائمة بذاتها ، انما الذي يعنيه منهج الاداب المقارنة بها ، هو التثبت من ان أديباً بعينه قد اطلع فعلاً على مصدر او اكثر في لغة اخرى واجنبية كي يكون مؤهلاً بعد قراءاته ودراسته لذلك المصدر لان تُفحص النصوص التي كتبها ، وتحدد الملامح والسمات الاجنبية التي ترشحت في كتاباته .

ثم ان الموضوعات الادبية قد وجدت منذ القديم ، منذ احتكاك حضارة باخرى وقد كان واجباً على دارس الادب المقارن ان يحتكم لمنهج التاريخ ليلقى الضوء في انتقال تلك المعلومات من اديب الى اخر وكيف يتحقق الباحث من ذلك اذا لم يتأكد من الطرق التي وصل بها ذلك الاثر الادبي الى اجواء حضارة اخرى تمثله ادباؤها وعُني به مفكروها فوسموا انتاجهم به وتمثلوا خلاصة مادرسوه من عناصر في ذلك الاثر الذي كان المحفز ، والباعث الاول لما ادّته عبقريتهم من نتائج ملموسة انعكست في نصوص الاثار الادبية .

ولا يغني قرب المكان في العصور الحديثة عن المعرفة المباشرة والاحتكاك الملموس بالمصادر الاجنبية . فالدراسات الادبية المعاصرة تحتاج هي الاخرى ، الى معرفة مباشرة بالاصل الذي رشح في نتاجات الادباء من لغات اخرى ، حتى لو اصبح العالم كقرية صغيرة نتيجة الاتصالات السريعة بوساطة المذياع ، او غيره . اذ ان تأثير الاصل التاريخي لنموذج ، او شخصية ادبية في طرف واحد من العالم في ادب اخر يوجب كشفه ومعرفته بدراسة مباشرة تستند الى التأكد من مسار ذلك النموذج وعن اي طريق وصل الى الادباء الذين تسلموه في بلدان اجنبية اخرى . كل ذلك من اجل استكناه العناصر التي شاركت في رسم ملامح العبقرية المحلية عند الكتاب . او لم يقل (پول ڤاليري) : «انّ الأسد صنع من خِراف مهضومة ؟» .

فلا خوف اذن على الاصالة ، اصالة اديب في وطن معين ، وهو ينهل من مصادر بلغة اجنبية اخرى ، اذن فالاصالة ايضاً تتضح وتشع بازدياد حين تشارك في صنعها مصادر اخرى من اوطان اجنبية ، وهذه النقطة لم يفطن اليها الدكتور صلاح فضل حين تجاهل احدى مهمات الادب المقارن الاوهي الايمان بالروح الانسانية ، بعلاقاتها الحضارية التي تمنح الدراسات المقارنة افقاً رحيباً ومجالاً اوسع اذا لم تقتصر على دراسة الاثار الادبية منفصلاً بعضها عن البعض الاخر .

هذه ملاحظات اوردناها على مفهوم الادب المقارن كما رآه (د . صلاح فضل) ، في كتابه القيم الذي خصصه لاظهار تأثير الثقافة الاسلامية في الكوميديا الالهية لدانتي .

* الطبعة الاولى ١٩٨٠ - دار المعارف بمصر



عبد الحكيم قاسم في رواية «ايام الانسان السبعة»

محمود عبدالوهاب
ـ القاهرة

من مراحل استعداد قرية مصرية لرحلة الحج السنوية الى ضريح الولى بعاصمة الاقليم صاغ عبدالحكيم قاسم روايته الاولى ايام الانسان السبعة (١٩٦٩). وقد بلغ فيها من شمول الاحاطة وعمق النفاذ الى التفاصيل الدقيقة في عالم القرية بكل ابعاده [الحقل.. البيت.. الحظيرة.. الفرن.. قاعة السمر.. المسجد.. حلقة الذكر.. السوق.. طريق السفر.. الجبانة.. الخ].. بلغ الحد الذي جعل احد النقاد يشيد بالرواية باعتبارها رواية تسجيلية ممتازة.

لقد وقف هذا الناقد عند حد الانبهار بدقة الملاحظة وذكاء الرصد ورهافة الحس وعمق الخبرة بتفاصيل الواقع اليومي للقرية. ان دراسة نقدية اعمق تجاوزت هذا السطح وانتبهت الى مايضج به هذا العالم من هموم الكدح اليومي وعنف الرغبات المحبطة والاشواق المكتومة وقسوة المكابدة واسرار التشوق الى افاق الخلاص. لقد انتهى الدارس الى ان الرواية تقدم لنافي جملتها رؤية متكاملة للقرية المصرية يلتحم فيها الذات بالموضوع.

لكن ايام الانسان السبعة لم تكن رواية تسجيلية لقرية ولم تكن رؤية متكاملة للقرية. ان عالم القرية بكل تفاصيله وابعاده واسراره هو المادة الخام التي جسّد من خلالها المؤلف رؤيته العميقة والشاملة للعالم والانسان.

لقد كانت الرواية تضرب بعمق في ارض الواقع اليومي ولكن لتتجاوز كل الطبقات الحسية والنفسية والوجدانية طموحا الى بلوغ الجذر الانساني الواحد وقوانين الوجود. ان عالما من القداسة والجلال والحب والخيال المجنح بعذوبة الاشواق واندلاع الوجد يتهاوى.. ان السماء الرحيبة ذات الرواء البهي والنجوم المرصعة والعمق اللا نهائي والقدرة المطلقه على اشاعة الامان والسلام والطمأنينة تسقط، ويكابد البطل محنة السقوط وقسوة الوحدة في مواجهة العالم الصلب المغلق باحكام، والدائر بسطوة قوانين كونية..

هذا ماسوف تجيب عليه روايته الجديدة «قدر الغرف المقبضة».

نحن لسنا امام رواية اشخاص أو علاقات. اننا أمام لوحة جدارية تتسع لتشمل على الصعيد الجغرافي عالم القرية والمدن الصغيرة والتجمعات السكنية الهامشية حول الضواحي ومدينة الساحل والواحات والعاصمة.

وعلى الصعيد الحضاري البيت والمسجد والمدرسة والجامعة وعلى الصعيد السياسي المحكمة والسجن. وفوق هذه اللوحة العريضة بكل مستوياتها وابعادها ليست هناك جزئية هامشية اوثانوية اومكملة. ان كل جزئية تلعب دورا رئيسا بذاتها وبتضافرها مع الجزئيات الاخرى الرئيسة.

ان مايتخلق من حشد هذه الجزئيات بكل تفاصيلها الدقيقة والدالة.. مايتراكم ويتجاور ويتعاقب ويتزاحم ويتنافر ويتضاغط ويتناحر في صمت عميق مكتوم الصوت وحشي الانفعال هو بطل هذه الرواية.

بعين مشرعة الجفون لاتطرف.. ابصارها يقظ شامل محيط وحسها بالعالم شديد الحساسية لادنى درجات التغير التي تهتز على سطحه تجاوزا او ترديا.. نمواً او تدهوراً.. بعين عميقة

الحب شديدة الصدق حتى لو تجرعت بسببه مرارة العلقم يطل عبدالحكيم على عالم باكمله من الحيطان الكالحة والاثاث الرث والبيوت المتداعية والاكواخ الزرية والازقة المعتمة والحجرات المتناثرة على اسطح العمارات. . يطل على عالم تنطلق حجراته الضيقة وقذارة مراحيضه ونتن شوارعه بمستويات متراكمه من بؤس يخيم صلبا ورازحا. يخرج عبدالعزيز من قريته. . من بيوت حرمت من الاتساع الذي يكفل الستر مطوقة من الخارج الى حد الحصار ويذهب الى المدينة. . لكن المدينة لاتسمح له الا بقدر مايمنح اصابعه جهد الاستماته للتشبث المتوتر المهدد دائما بخطر السقوط في هوة الضياع. . تطرده المدينة مشيعا بنظرات الاستعلاء فيذهب الى التجمعات السكنية العشوائية التكوين حيث يكابد الناس للعثور على المأوى وللحصول على صفيحة الماء ورغيف الخبز ومساحة الظل ونسمة الهواء. يتململون انتظارا لدورهم في التخلص من فضلات الامعاء وعندما تثور فحولتهم المحرومة والمسجونة في خشونة وجفاف التجمعات الذكرية البائسة يتلصصون على الجيران.

وفي هذا العالم الضيق الخانق الشائه المغلق والمفضوح معا والمترع بالوان القبح والدمامة وتنمو الغلظة والسوقية والبذاءة والوان الشذوذ وتندلع الرغبات المكتومة حقدا وعدوانية. . تتحول الفتيات اللائي يحلمن في بيوتهن الفقيرة ببيت وزوج وطفل الى عاهرات وتتبلد المشاعر وكأنها غضاريف من جلد ميت الى حد يدفع بطالب جامعي للصراخ من هول الرعب لان زملاءه في المدينة الجامعية لم يجدوا طريقة لاستنفار الضحكات من صدورهم الا بتعريته وهتك عرضه.

وعندما يمتلك عبدالعزيز الوعي بالاسس الاجتماعية والاقتصادية لهذا القهر اليومي ويحزم ارادته للنضال لتغييرها يقبض عليه ويتكاثف القهر اليومي يتحول الى قضبان وحيطان عالية ونوافذ صغيرة وسلاسل وجلادين وارغفة سوداء وحشرات ويتكاثف الفساد اليومي من عالم السجن ارتشاء وشذوذا جنسيا وتهافتا حيوانيا عاريا على الفتات.

وعندما يفرج عنه ويعود الى قريته يكتشف ان اسرتهم فقدت ماكان يجعلها اسرة من المزارعين ويعود الى القاهرة وقد ناء كاهله بامه واخوته وعندما يتزوج ويضم زوجته الى افراد اسرته تشتعل الاحقاد ويتسمم الهواء بالكراهية وتكتمل دائرة الجحيم. ولكي يفلت من دائرة الحصار يحاول الكتابة ويجتهد ان تتدفق كتاباته بالقوة والحياة لكنه حين يعرض ماكتبه على الاصدقاء في مساء كابوسي استحال فيه الناس الى اشباح يستقبلون ماكتب ببرود ولامبالاة.

تمتلىء نفسه بالمرارة وقلبه بالحزن. . يختنق من سطوة الحصار المادي والنفسي والسياسي والفني وعندما يفرض عليه السفر الى المانيا يكون الخروج من مصر اختيارا وحيدا لابديل له.

في المانيا يعيش عبدالعزيز على هامش المدينة وتظل مواقع قدميه ابعد ماتكون عن الاستقرار. لكنه لايزال يقاوم الظروف. . انه يتابع دروس اللغة الالمانية ويحرص على القراءة ويعدّ لدراسة الدكتوراه. ان روحا من الصمود والكفاح والجلد قاومت باستماتة عبر عمره كله قهرا دائما متعدد الابعاد وكأنه قدر علوي ماثل فوق رأسه ولن تخذله هذه الروح من وحشة الغربة وبرودة المنفى. لكن ضعفا من الابصار يداهمه بسبب اصابته بالسكّر. . انه يتلقى كلمات الطبيب بخوف ويتساءل. ان احدا من جدوده لم يعرف هذا المرض فلماذا هو ومتى اصابه؟

وهكذا تتكامل ملامح اللوحة الجدارية العريضة والعميقة معا لتجسد عالما تشوهت ابعاده الذاتية والموضوعية. . انعكس القبح المادي الدميم على حياة الناس فاستقرت حقدا وكراهية وعدوانية وعهدا وشذوذا. ان عبدالحكيم يلجأ احيانا الى كسر هذا الخط الصلب الجاثم الكئيب بصدود من بيوت تملك حسا بالنظافة وقدرة على اشاعة الجمال ولأنها صور قليلة ومتناثرة الى حد الندرة يكتسب الخط القاهر ملامح وحشية. . ان الناس تفر من هذا الحصار الى الماضي:

يلونونه بالوان زاهية ويعيشون ذكريات من تأليفهم فيها بيوت واسعة وحدائق وخير وفير! ويفرون الى احلام لاتخلو من شحوب اذ يسقط عليها دائما ظل اسود من الوعي باستحالة التحقق.

ان ثمة محاولة دائمة لمطاردة القذارة واخفاء البشاعة واضفاء لمسات من النظام والنظافة والجمال لكنها محاولة تهزم دائما امام سطوة اعتياد ومعايشة مجتمع بأسره لكل الوان التشوه والدمامة وغلظة الاحساس وبدائية الشهوات.

كتبت الرواية بلغة دافقة تهدر مثل موج ثقيل الوطأة وتراكمت الجزئيات وكأنها عشرات من البقع اللونية لكل منها قيامتها ولونها الداكن الحائل الكالح تنعكس اشعاعاتها جميعا فتتحول الى ليل كابوسي لاهث الانفاس مزموم الشفتين على صرخة مكتومة.

■■

رأي

من الصوت المكتوم
الى الصوت المعلن

قراءة في مسرحية «الصرير»(*) ليوسف العاني

■ حسب الله يحيى

مع ان النص المسرحي، نص ادبي في حدود القراءة المحدودة باعتبار انه نص كتب ليمثل ولتتحول شخصياته الى فعل يتجسد على خشبة المسرح..

الا ان النص المسرحي الجيد، يمتلك مواصفات اهميته في حالتي القراءة والتمثيل معاً، وامامنا نصوص المسرح اليوناني ونصوص المسرح الاوربي الحديث وكل تلك النصوص كانت مقروءة اولاً، وقسم كبير منها تحول الى عروض في مرحلة ثانية...

ومسرحية «الصرير» ليوسف العاني، مسرحية تحمل قيمتها كنص ادبي مقروء، ويمكن ان تشكل قيمة ثانية عند عرضها على خشبة المسرح.

وقيمة هذا النص تكمن فيما يلي:

١ - انه يعتمد على حوار موجز، دقيق، خال من الزوائد والحشو.

٢ - يعتمد البساطة والوضوح، من غير ان يسقط في السهولة المسطحة والعبارة المعلومة، والصورة المعروفة، واللغة الثرثارة.

٣ - النص يحمل قوانين المسرحية ذات الفصل الواحد، التي تقترب الى حد كبير من القصة القصيرة، حيث لا تزدحم بالشخصيات ولا تتوزع في الزمان والمكان. شخصيتان فقط، ومن خلالهما نعرف واقعاً اجتماعياً يشكل هذا النص ملامحه الخاصة، ويحدد رؤيته الجادة.

٤ - يعالج النص موضوعاً يمر به العراق اليوم.. من غير ان يقع في الاعلام المباشر، والدعوة الى الزام الناس بصيغة (اليجب)..

كما تفعل معظم النصوص التي تتوجه بالنصيحة، وبالتالي تتحول الى مادة مدرسية تربوية. ان يوسف العاني يمتلك تجربة طويلة في التأليف المسرحي باللغة العربية الفصحى والعامية البغدادية.. ويدرك تماماً كيف ومتى يستخدم الفصحى ومتى يستخدم اللهجة العامية، فخبرته كممثل ناجح منحته فرصة تحديد هوية شخصيات كل مسرحية بحيث يدرك طريقة نطقها، وطريقة تعاملها مع الآخرين.

ولذلك نجده ينجح في استخدام اللغة العربية الفصحى في مسرحية «الصرير» لا عن رغبة في اختيار الفصحى، وانما لأن شخصياته تؤكد قناعتها للقارىء وللمتفرج على حد سواء حين تتكلم الفصحى.

فالرجل يمتلك احساسه العميق بالاشياء.. وهو يستطيع ان يتآلف مع وحدته ومع الاشياء المحيطة به، وان يجد في صرير الباب الفة خاصة تجعله يحس بحركة مادية تحيطه.. فيأنس بها، ويكون معها علاقة خاصة.

ان الصوت المكتوم للرجل الوحيد، التقى علانية صرير الباب.. وكان هذا يجعله يدرك وجوده، حتى ليحس بأن النوم وحده.. هو الذي يعزله عن المشاركة والاستمتاع بصرير الباب..

ان الدفاتر والكتب والطائر والشمس.. حياة تملأ زمن رجل ترك الوظيفة متقاعداً بعد بلوغه الستين من العمر..

وهذه الاعوام الطويلة دلته على ان يعطي قيمة لخصوصية حياته ولغته ومشاركته الاشياء التي حوله.. ويتعامل معها برقة

وحنو وإلفة. وحين يفاجأ بزيارة زميلة له.. ندرك اي معنى هي تعطيه العلاقات الانسانية القديمة من أنس وفرح وتواصل.. واستعادة جميلة لذكريات الماضي. ونعرف انها تعيش هي الاخرى وحيدة.. بعد ان اصبحت جدة.

وزمالة الوظيفة تجعلهما يستعيدان اوراق الزمن الراحل.. يقول لها:

«.. الايام كلما زحفت تصبح ذات طعم غريب لابد من اكتشاف ماوراءه..» وكان وراء تلك الايام.. حباً مكتوباً.. حباً تثار صورته عند صرير الباب، الذي تقوم بمسح احتكاكه بالزيت حتى يزول صريره.. الا ان الحب المكتوم والذكريات الاثيرة.. تستعاد تعلن عن وجودها.. تبدأ من التدخين الذي قطعا الصلة به، ومن فنجان القهوة الذي كانت ترفضه عند سقوط قطرة في الصحن.. معتبرة ان رعشة اصابع العامل اهمالاً وليس شيخوخة.. والآن.. اصابعها هي التي ترتجف، ولها ان تعتذر عن الماضي.

ويتفقان على مراحل:

أ. الذهاب الى دائرة التقاعد لاستلام الراتب سوية.

ب. العودة الى الوظيفة.

ج. الزواج.

ولم يكن هذا الاتفاق ليتم سريعاً، وانما كانت براعة يوسف العاني تمهد له بهدوء.. فقد ألفت المرأة صرير الباب أولاً.. واعادت الى البيت الهدوء.. فيما كان هذا الصرير يملأ سكون البيت.

ورغم ان المرأة التقت زميلها بعد غياب، حين توقف الباص الذي كانت تقله قرب بيت الرجل، الا ان هذه الصدفة، لم تكن تبدو لنا موقوتة في الزمان والمكان، وانما جاءت لنستدل منها على ان تلك الحركة للباص بعد توقفها.. قد استعادت حركة جديدة في حياة امرأة ورجل.. كانا في عزلة الصمت، فاذا بهما يبحثان ويتوجهان معاً لبناء حياة لا يسكنها الصمت، ولا تعزلها الوحدة والعزلة.. حتى اننا لنجد حالات (عدم الانصاف) التي كان يمارسها الرجل - رئيس القسم السابق وقد تحولت الى ذكريات جميلة، الى قيمة جديدة يمكن استبدالها بالشكر والثناء. وحين تكون هناك مشاعر صادقة، واستجابة حقيقة للعمل وللحب.. لا تكون هناك حاجة الى صرير الباب..

الباب تحول الى مجال مفتوح للحياة والفرح..

ولأن يوسف العاني لا يريد ان يحول نصه الى ميلودراما عابرة اوحى الينا بأن كل ما مر، كان يتأرجح بين «الحلم واليقظة» مع ذاك الحلم الطويل والجميل والسعيد قد تحول الى قيمة جديدة، قيمة فيها نلتقي فعل اليقظة كاملة، وفعل البناء لحياة مستقبلية استطاع الفنان يوسف العاني ان يقنعنا بأهمية الوصول اليها، وبأهمية ان نتمسك باليقظة التي يدعو اليها ويجسدها عن وعي كامل، وعن ادراك حقيقي لطبائع شخصياته، وخلق حالة من التفاؤل في نفوسهم وبالتالي يعزز الحياة من خلال خبراتهم وادراكهم.

ان طبيعة اعمال يوسف العاني، واقعية صميمية، الا ان الكاتب يوحي الينا بانه ينقلها الينا، في حين يكون نقله هذا نقلاً يحدد من خلاله اكثر من بعد، واكثر من ايحاء.. ذلك انه يكتب ويجسد الحالات والشخصيات التي يعرفها ويستعيدها في ذاكرته، ويخضعها لتجاربه ومواقفه.

و«الصرير» نموذج طيب ومهم في مسرح يوسف العاني، وهي تذكرنا بمسرح تشيخوف وشفافية عوالمه التي نكتشف من داخلها عدة ابعاد وعدة رؤى.. وهي بالنتيجة تحقق لنا افق المستقبل أفق ان نرى.. اكثر من الحدود المرسومة امامنا على الورق او على خشبة المسرح.

يوسف العاني في مسرحية «الصرير» يستعيد امامنا حالة التفاؤل من غير الزام ومباشرة.. وإنما يأخذنا الى قناعات جادة.. بهدوء، وبفن راق ورقة وشفافية.. بتنا نفتقدها في مسرحنا.. الا القليل، القليل.. حتى الندرة، وهذه الندرة نموذجها الطيب والصميم مسرحية «الصرير» التي تحقق لنا متعة القراءة والانتباه.. وبانتظار ان تحقق لنا نفس الحالة وهي مجسدة في عرض مسرحي.. نأمل مشاهدته في القريب.

* الصرير - نص مسرحي في فصل واحد، نشر في مجلة «الاقلام» العدد المزدوج (٣ و ٤) آذار - نيسان ١٩٨٧

بيـــن المـــجلات

د. علي جواد الطاهر

التوباد

ملف دوري يصدر عن الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون ـ الرياض ١١٤٨١، ص. ب ٣٦٥٩ـ

صدرت ملفات سابقة بغير اسم خاص، وستصدر الملفات بدءاً من هذا الملف باسم التوباد فالتوباد، هو العدد الاول صدر في ربيع الثاني ١٤٠٧/ ديسمبر ١٩٨٦، يشرف على تحريره الاستاذ أبو عبدالرحمن بن عقيل. والمجلة اذ تسعى الى خدمة الأدب السعودي وإيصال مادته الى القراء والباحثين العرب في كل مكان وتعمل على الجمع بين الشيوخ والشباب واجتذاب القلم السعودي اليها شعراً ونثراً، بحثا وفكرا. . . تسعى في تصميم الى ان تضم بين دفتيها الاقلام العربية توصلها الى القارىء السعودي.

فأنت تقرأ للسعوديين: محمد احمد الشدي (رئيس مجلس إدارة الجمعية) وسعد بن عبدالله الجنيدل وعادل أديب أغا وعبدالله الزيد ومعيض البخيتان وعبدالله العتيق. . . والدكتور محمد بن سعد الشويعر وسعيد مصلح السريحي.

تقرأ لسليمان العيسى وصنع الله ابراهيم ومحمد الفيتوري ومحمد المطوي وعادل كامل وفوزي كريم. . . ولقاء مع الأديبة البحرينية منىٰ غزال.

والاسم «التوباد» معروف عرفه الناس من أبيات على لسان مجنون ليلى:

وأجهشت للتوباد حين رأيته
وسبح للرحمن حين رآني

وعرفوه كذلك من غناء محمد عبدالوهاب لشعر شوقي: «جبل التوباد حيّاك الحيّا» ان في تسمية الملف «ان في التوباد رمزاً أدبيا لمجلة اهم حقولها الأدب».

بيت الحكمة

مجلة مغربية للترجمة في العلوم الانسانية ـ المدير المسؤول مصطفى المسناوي. العنوان ص. ب: ٧٠٨٤ الدار البيضاء (٠٢) ـ المملكة المغربية.

العدد الأول ـ السنة الأولى ـ ابريل ١٩٨٦ جاء في الافتتاحية «بيت الحكمة. . اننا نحاول أن نستلهم في حاضرنا، تلك اللحظة الماضية الكبرى التي جسدها بيت الحكمة خير تجسيد لحظة التجند لمعرفة ثقافة الآخر بدون انغلاق يقود توهم تفوق واستعلاء، أو يؤدي اليه خوف من غزو فكري مزعوم.

فرغم القرون الطويلة التي مرت، رغم اختلاف الشروط الاجتماعية والتاريخية، ورغم ان الآخر لم يعد حضارة اغريقية ميتة بل غربا استعماريا (واستعماريا جديدا) حيا متوثبا ـ رغم كل ذلك فلعل الحاجة الى التعرف المستمر على الآخر بل وضرورته مازالت قائمة خصوصا اذا كان هذا متفوقا في مجالات شتى على رأسها، فيما يهمنا ـ مجال انتاج الافكار والنظريات.

في العدد اعلانات عن مجلات مغربية يجدر بنا العلم بها منها الجدل (فصلية فلسفية ص. ب ٤٥٧٧ العكاري ـ الرباط)، المشروع (من أجل توطيد الفكر الاشتراكي ٧٦ زنقة تانسيف، اكدال، الرباط)، دراسات أدبية ولسانية (مجلة فصلية متخصصة ص. ب ٢٣٠٩ البريد المركزي ـ فاس).

الفكر العربي المعاصر

مجلة العلوم الانسانية والحضارية، بيروت ص. ب ١٣٥٠٧٢. من موضوعاتها في العدد ٣٩ (أيار ـ حزيران ١٩٨٦) «صورة المرأة العربية في زقاق المدق وموسم الهجرة»، تقول في مطلعه الكاتبة منى تقي الدين أميوني: «ان معالجة نجيب محفوظ الواقعية لموضوع مادته في زقاق المدق (القاهرة ١٩٤٧)، تتناقض تناقضا حاداً مع معالجة الطيب صالح الرمزية في موسم الهجرة الى الشمال (بيروت ١٩٦٦)، فاسلوب محفوظ هنا بسيط وواضح ومباشر (. . .) يكتب الطيب صالح رواية اجتماعية ـ سياسية باسلوب رمزي. . »

ـ كتب المقال بالانكليزية ونقله الى العربية عبدالوهاب المقبل (ص ص ٩٧ ـ ١٠٥)

ويتحدث الدكتور ناصيف نصار عن «موسوعتين للفلسفة»، الأولى: موسوعة الفلسفة التي ألفها عبدالرحمن بدوي وقد اقامها على قطبين: الأعلام والمذاهب ـ صدرت عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٤، مجلدان. ٥٩٣ ـ ٦٤٥ ص. يحاول المؤلف أن يثني على الدكتور بدوي ولكنه لايوغل.

الثانية: الموسوعة الفلسفية العربية التي يتبنى تأليفها واصدارها معهد الانماء العربي في بيروت

حصيلة جهود مجموعة كبيرة من اساتذة وباحثين صدر منها الجزء الأول ـ رئيس التحرير الدكتور معن زيادة. ويبدو انها تكتمل في ثلاثة أجزاء الأول: للمصطلحات والمفاهيم، والثاني للمذاهب، والثالث للأعلام.

وفي العدد ملحق تسميه المجلة: المجلة الثقافية ضم ملفاً خاصاً بخليل حاوي (ص ص ١٣٩ ـ ١٥٤) فيه: خليل حاوي مأساة الحضور والغياب لميشال سليمان عرضها معرضا شعريا: «... وما خان ولاهان، ولا استسلم للمغريات والوعود السراب.
ظل أمينا على العهد..»

وفيه: انطون غطاس كرم وخليل حاوي (الموت المثنى والابجدية المعذبة) لنسيم الخوري بنمط شاعري ايضا:

«سنة مخصصة لأبي النقد أنطون غطاس كرم تركزت فيها ملامح اليتم، وسنة لابن الشعر والنقد خليل حاوي يتهيب [لعلها يتهيأ] لقصيدته الكبرى أعني موته الكبير..

عام ١٩٧٩ مات النقد بموت أبيه انطون غطاس كرم. بعد سنوات ثلاث (١٩٨٢) انتحر خليل حاوي بهدف التغيير الأكبر، بهدف الموت الحتمي، وتأكيد فصاحة الموت أمام هشاشة الشعر..

وبعد مرور أربع مازال الموت طريا..».

وفيه قصيدة: «قبر جماعي لخليل حاوي» كتبها خيري منصور، ثم مقابلة مهمة في سبع صفحات كان قد اجراها محي الدين صبحي مع خليل حاوي تصلح أن تكون هيكلا لمذهب حاوي في الشعر والحياة الابداعية كما تقول المجلة في مقدمتها.

وجاء العدد (٤٠) (تموز ـ آب ١٩٨٦) ممتازا محوره «البنيوية منهج؟»، «وكان بيننا هذه المرة ضيف أشركناه في مراجعة جيله وذاته. وهو زيفتان تودروف، أحد رموز النقد البنيوي. وفي حديثه (...) تتصل من البنيوية باعتبارها موضة وطرازاً فكرويا اجتماعيا لكنه لم يستطع ان يخرج من المنهج الذي كان واحداً من بناته، كان يحدثنا بنيوياً».

ونلاحظ في الفعل (كان) الزمن الماضي وما يدل على انه لم يعد بنيويا. واذا ارادت المجلة الى بقائه بنيويا وجب ان تقول: (هو). ثم لم الفكروي هذه التي تعبث بقانون النسب اللغوي، وليست الفكري؟

المقابلة مع تودوروف مهمة جداً واقل ما في اهميتها تنبه الى اولئك الذين اتخذوا البنيوية مودة، وتكأة لشخصياتهم المهزوزة ورأوها الغاية الوحيدة فهي «عقيدة دوغمائية واعتبار كل شخص آخر لايؤمن بها بمثابة من يقع في مهاوي الخطأ والضلال» غير قابلة للنقد وبيان نقاط الضعف فيها او في اعلامها.. ومن هذا المنطلق جاء كتابه القيم «نقد النقد» وقد نقله الى العربية الدكتور سامي سويدان وصدر عن مركز الانماء القومي في بيروت (١٩٨٥) واحسنت كثيراً دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد اعادة طبعه (١٩٨٦) ـ ومن يدري فلعله اعتدل او مال الى الاعتدال بعد حماسة او شيء من حماسة لم تلبث التجربة ان خففت منها، ومن التجربة التأمل وطول النظر في مصاير الآراء!

ومن اعتداله أن سمح بغير قليل من التاريخية لدى نقد النص وكل مافي أمره انه حدد هذه التاريخية بصلتها بالنص، وخفف خلال ذلك من عدميته التي هي الرفض الجذري حتى لمجرد امكانية وجود حقيقة مشتركة أو قيم مشتركة.

ومن هنا كان رأيه في أن سبينوزا هو مؤسس النقد الحديث «ان كلتا المنهجيتين التاريخية التقليدية والبنيوية الحديثة تجدان اصولهما في سبينوزا، وكان اول من جمع بينهما في النقد التوراتي والانجيلي.

في المقابلة امور مهمة جدير ان يقرؤها «مراهقو» البنيوية جدارة قراءتهم كتاب نقد النقد ـ أجرى الحوار موفقا الدكتور هاشم صالح. وورد فيه «لقد امتصينا..» والصحيح.. امتصصنا..

وللتعريف بتودوروف تقول التعليقات أنه بلغاري الأصل، وقد وصل الى فرنسا وعمره يتجاوز العشرين عاماً سنة ١٩٦٣ وهو مع «الديمقراطيات الغربية البورجوازية» وهو يقول انها ليست بورجوازية وانما هي ديمقراطية فقط وفي العدد «لاكان في مشروع تحديث الفرويدية» فصل من كتاب (فكر) تأليف لوك فيري، آلان رينو فهي عرض ومواقف ارتدادية.

وفيه «بحث بنيوي وظيفي مفاهيم المركز والدور» لرالف لنتون. وفي ختام العدد سؤالين وجها لفيلسوفين فرنسيين هما: ادغار مورين ومارسيل غوشا كانا في الأول ضد الماركسية وكأنها انتهت في فرنسا، ولم يكونا في الثاني مع البنيوية قال الأول: «اذا كانت الطريقة البنيوية التي تضع جانبا كل ما يعصي على فهمها هي طريقة مشروعة فان كل ما من شأن سيادة ايديولوجيا ابستمولوجية ـ بنيوية جردت الانسان والفرد والتطور من كل واقع ان تثير الضحك والبكاء معا، مع ذلك، سوف تبقى الفرضيات الجريئة، والأفكار التي تتجاوز محدودية هذه الايديولوجية.

كان المفكرون الابستمولوجيون ـ البنيويون ضعفاء جدا حيث اعتقدوا انفسهم أقوياء (الصفة العلمية) وكانوا أقوياء حيثما رأوا ضعفا وحسب: النزعة البحثية، لعبة، الأفكار والموهبة الأدبية.»

وقال الثاني: «ان كتب فوكو تبدو لي خاطئة تماما. غير ان نوع انفتاح الفلسفة على التاريخ، الذي حققه سيبقى مكسبا (...) ان الطريقة البنيوية لقراءة الأساطير والآثار هي فشل تام ـ آلة تدور بلا نتيجة ـ وسيظل من المتعذر تجاوز ما شجعته من اهتمام بكل عناصر المعنى ومن ضرورة الربط».

الثقافة الجديدة

مجلة شهرية تصدر فصلية بصفة مؤقتة - تصدرها الجمعية المركزية لرواد قصور وبيوت الثقافة. القاهرة، ١١٠ ش الجلاء ص. ب ١٤٧٦ رئيس مجلس الادارة ورئيس التحرير: د. عبدالمعطي شعراوي . .

العدد الثاني عشر - نوفمبر ١٩٨٦ عدد ممتاز فيه ملف «أدب السبعينات فى مصر»، «خلال : العذاب ظهر أدب السبعينات - طلع كوردة مقاتلة تبتدع لنفسها حدائق تتأبى على الاحتراق وسط جحيم القهر والهوان، طلع أدب السبعينات . . ليجد معنى للحياة حين خلت الحياة من كل معنى . . فى كل مجالات الابداع : الرواية والقصة والمسرح والسينما وشعر العامية المصرية، والنقد الأدبي والفني وشعر الفصحى . . ».

العدد مهم فى بابه وهو يعرف جيداً بالأنواع الأدبية والأدباء ويسجل شهاداتهم ويحتفظ برسومهم (ص ص ٦ - ٦٧)

وفي العدد ندوة عن «حاضر النقد الأدبي» قال فيها الدكتور عبدالمنعم تليمة : «استحدثت طرائق . . كالبنيوية مثلا . وهذا مستحدث علمي لابد ان نقف عنده لانه سلاح علمي، يمكن فى مجتمع مثل مجتمعنا أن يتخذ بعض النقاد من البنيوية سلاحا سياسيا لضرب بعض الاتجاهات العلمية فى التفكير او يتخذون منه ملاذا للهرب من الالتزام الفكري . . ». وانتهت الندوة الى ان النقد فى أزمة، وقال الدكتور علي الراعي : «ان الخروج من الضمور النقدي، ان لم استعمل كلمة أزمة هو في اطلاق حرية الرأي . . وتمكين الرأي أن يبلغ الناس من خلال وسائل الاعلام والتثقيف المختلفة . . ».

وفى العدد حوار مع أحمد عبدالمعطي حجازي . . وشعر وقصص . .

محاضرة

عبرية
أم صهيونية؟

■ حسين الحسيني

ليس من قضية تعرضت الى الملابسات وسوء الفهم احيانا وسوء النية في الفهم احيانا اخرى مثل ما تعرضت اليه قضية الصراع العربي الصهيوني ، ويبدو هذا التشويه في الكتابات المختلفة حول هذه القضية والمفاهيم الخاطئة التي تنطوي عليها . والتي تشكل اثرا خطيراً على مستقبل الصراع العربي - الصهيوني .

كان هذا الموضوع الدقيق والشائك محور محاضرة د . عالية احمد سوسة التي القتها في اتحاد الادباء وقدم المحاضرة الناقد حاتم الصكر .

في البدء تحدثت د . عالية عن معنى وأصل (العبري) و (العبراني) وكيفية استخدامهما كصفة لليهودية وما يكتنف ذلك من خطأ تاريخي وسياسي كبير وقد اثبتت خطأ ذلك بأسانيد تاريخية موضحة ان (العبري) او (العبراني) هو غير (اليهودي) في عرض التوراة وان المقصود بالعبرانية القديمة الحقيقية هي اللهجة الاصلية التي اقتبسها اليهود من الكنعانيين وهي غير العبرية التي تكونت مع بقية اللهجات في وقت لاحق ، وان كلمة (عبري) صاغها حاخامو فلسطين في وقت لاحق واعتبروها هي وكلمة (يهودي) بمعنى واحد هي محاولة لإخفاء وجود الكنعانية (العبيرو) من مسرح الأحداث .

وقد اشارت المحاضرة الى استغلال الكتّاب اليهود للاصطلاح (العبري) للتموية والتشويش فاعتبروه و(اليهودي) اسمين لمسمى واحد ، ولذلك ارجع كل ما يمت بصلة الى اليهود في وقت لاحق الى العهد (العبري القديم) (العبيرو) الذي لم يكن لهم اي وجود فيه . والدليل على ان تسمية (عبري) للدلالة على (اليهودي) متأخرة انها لم تستعمل في روسيا حتى القرن الخامس عشر للميلاد .. ويؤكد هذا الراي احمد سوسة في كتابه القيم «مفصل العرب واليهود في التاريخ» .



كما استندت المحاضرة في دحض آراء او ادعاء القائلين بان العبرية تقترن باليهودية ، استندت الى عدم ورود مصطلح (عبري) و (عبراني) في القرآن الكريم مطلقا ، فقد ورد ذكر الاسرائيليين بصيغة «نبي اسرائيل» و «قوم موسى» و «يهود» (الذين هادوا) ذلك مما يدل على أن العرب في زمن النبي محمد (ص) لم يعرفوا اليهود بغير التسميات المذكورة ، فلو كانوا يعرفونهم بالعبرانيين او العبريين لورد ذكرهم في القرآن الكريم بهذه التسمية ، اضافة الى ان اشهر المؤرخين العرب كانوا يسمون اليهود «بني اسرائيل» في كتبهم تمشياً مع نهج القرآن الكريم .

ومما اشارت اليه الماضرة في هذا الصدد هو ان «عبيرو» يرجع استعمالها الى القرن الخامس عشر قبل الميلاد وكان يقصد بها عرب البادية او البدو الرحل وخاصة القبائل النازحة من البادية ومن جهة فلسطين الى مصر .

واشارت الى ان اليهود ليسوا غير قوم عنصريين يرتبطون بدين إلههم (يهوه) الذي كتبه الاحبار وربطوا صلتهم عرقيا وتاريخيا بابراهيم وعصره ، ونقضت بدلائل علمية وتاريخية ادعاءاتهم هذه وبان فلسطين قد وعدهم بها إلههم (يهوه) حيث ان لاصلة تاريخية ، او نسبية ودينية توصلهم بابراهيم

وموسى كما يستدل على ذلك من الآثار المكتشفة والدراسات الحديثة .

واشارت الى ان اهل فلسطين الأصليين بقوا في اراضيهم منذ خمسة آلاف عام ولم يغيّر حكم داود وسليمان الذين لم يطل اكثر من ثمانين عاماً او (حكم اسرائيل) و (يهوذا) الهزيل هذه الحقيقة التاريخية الواقعية ، وأرادت المحاضرة البرهنة على ان اهل فلسطين الاصليين ومعهم من دخلها من غير اليهود بقوا وتكاثروا في وطنهم دون ان يمسّهم اي اذى ، وكانوا في جميع الاحوال الاكثرية الساحقة في البلاد ، في حين ان اليهود كانوا يتقلصون على مرّ الزمن يوماً بعد يوم نتيجة عمليات السبي المستمرة حتى ازيلوا نهائياً من ارض فلسطين ، وبقي اهلها الأصليّون في وطنهم كوثنيين ومسيحيين قبل الاسلام وكمسلمين ومسيحيين بعد الاسلام .

كل هذا يدل دلالة واضحة على ان اليهود لم يتركوا اي كيان سياسي يهودي خاص بهم في تاريخ فلسطين القديم ، وان الكيان اليهودي القيم على اساس قولي راسخ بثقافته ولغته وتقاليده ووطنه لان اليهود لم يملكوا اي تراث خاص بهم فمعظم ماما رسوه من لغة وثقافة وديانة وتقاليد ، وعادات مقتبس من الكنعانيين سكان فلسطين الاصليين كما انه لم يكن لهم وطن اذ كانوا غرباء طارئين على فلسطين بعد ذلك كشفت د . عالية سوسة الجانب التلفيقي لنشوء الحركة الصهيونية وفكرة الدولة اليهودية وكيف ان الصهيونية تحاول على الرغم من علمها بان اليهود المنتشرين في العالم لايكونون شعباً واحداً او عنصراً واحداً وانهم ينتمون الى مختلف القوميات ، ان تخلق من اليهودية قومية ، وهي تسعى ان تجعل من نغمة اضطهاد اليهود قومية يهودية (اسرائيلية) بربط يهود العالم بعجلة المصير الواحد والولاء الواحد (لاسرائيل) لذلك تبذل اقصى الجهود وتسعى بشتى وسائل الاغراء وتأكيد خطر (اللاسامية) لحمل اكبر عدد ممكن من اليهود على الهجرة الى (اسرائيل) بعد ان شعر الزعماء بخطر ذوبان اليهود في البلاد التي يعيشون فيها وخاصة في الولايات المتحدة وكندا والارجنتين .

واوضحت المحاضرة الفرق بين اليهودية والصهيونية باعتبار ان (اليهودية) عقيدة دينية شاملة على عكس (الصهيونية) التي تمثل حركة سياسية عنصرية متطرفة تستغل العاطفة الدينية في سبيل صهر جميع يهود العالم من مختلف القوميات والاجناس في وطن قومي واحد بالضغط والعنف والتهديد واسكانهم في فلسطين بعد طرد سكانها بالقوة .

وقد اغتنت المحاضرة بالمناقشة واجابت د المحاضرة على الاسئلة وحددت الفرق بين تسميات (الادب العربي) و (الادب الاسرائيلي) فقالت ان (الادب العبري) هو المكتوب باللغة العبرية و(لادب الصهيوني) هو المواضيع المتصلة بالافكار والدعوى الصهيونية . اما (الادب الاسرائيلي) فهو الذي يكتب داخل الكيان الصهيوني وهو ادب يهودي كتب قسم منه باللغة العربية وخاصة في الاندلس وبعد هذا يمكن القول ان محاضرة د . عالية احمد سوسة كانت اضافة غنية لاماسي الاتحاد وانطوت على قيمة خاصة وقد لاتنسىسهولة كما قال الناقد حاتم الصكر .

سينما

السينما العراقية وسياسة الباب المفتوح

■ رضا الاعرجي

مع بداية هذا العام ، بدأت المؤسسة العامة للسينما والمسرح بفتح ابوابها امام نقاد ودارسي السينما والمتابعين لها في الصحف ووسائل الاعلام الاخرى ، وذلك بتنظيم عروض اسبوعية للجديد من افلامها ، ولانتاجاتها السابقة ، الروائية منها والتسجيلية .

وضمن هذه العروض شاهدنا افلام «المنفذون» لعبد الهادي الراوي و«المهمة مستمرة» لمحمد شكري جميل و «الرأس» لفيصل الياسري و «مطاوع وبهية» لصاحب حداد . اضافة الى عدد من الافلام التسجيلية ، من بينها فلم «المياه الساخنة» لخضر حمود الذي انتجته دائرة التوجيه السياسي في وزارة الدفاع .

غير ان هذه الافلام التي سبق وان عرضت في دور العرض او في المؤسسة ذاتها ، وتناولها النقاد اكثر من مرة ، لم يتم عرضها ضمن محور نقدي معين ، او في اطار مناقشة لواقع الانتاج السينمائي العراقي ، او حتى مجرد عقد حوار مع صانعيها من المخرجين والفنانين الآخرين . خاصة وان هذه العروض تمت في موقع العمل السينمائي وبحضور العاملين فيه .

ولذلك تجيء «سياسة الباب المفتوح» التي انتجتها المؤسسة العامة للسينما والمسرح بتنظيمها لهذه العروض تعبر عن رغبة اكيدة في التواصل مع المهتمين بالسينما من خارج تخصصاتها ، والتعويض عن التقليد الذي كانت المؤسسة قد وضعته سابقا والمتمثل



باقامة «مهرجان الافلام العراقية» الذي توقف ـ بعد عدة دورات ـ دون مبرر واضح .

وتعبيرا عن هذه «السياسة» اقامت المؤسسة ندوة متخصصة عن «سينما الحرب» شارك فيها الناقد سامي محمد ود . جبار العبيدي رئيس قسم الفنون السمعية والبصرية في اكاديمية الفنون الجميلة وادارها الباحث والمؤرخ المسرحي والسينمائي احمد فياض المفرجي .

توزعت الندوة على محورين اساسيين هما : سينما الحرب عالميا ، وسينما الحرب في العراق . وفي المحور الاول قدم الناقد سامي محمد خلاصة وافية عن التجارب السينمائية العالمية التي تناولت الحرب ، والحرب العالمية الثانية على وجه الخصوص ومن وجهة نظر الاطراف المتصارعة فيها . اما المحور الثاني فقد حاول د . جبار العبيدي ان يحدد فيه مفهوم سينما الحرب من خلال التوقف عند مجموعة من الافلام العراقية التي اتخذت من قادسية حربنا الدفاعية التي نخوضها ضد العدو الايراني الصهيوني مواضيع لها .

حديث الناقد سامي محمد تميز بغنى المعلومات التاريخية التي قدمها عن سينما الحرب في العالم وخاصة في المانيا وايطاليا وبريطانيا وفرنسا وامريكا والاتحاد السوفيتي ، مؤكدا على الدوافع الايديولوجية المحركة لهذا النمط من الانتاج السينمائي . ومتوقفا عند ابرز الظواهر التي افرزها كظاهرة «السينما الفانتازية» التي عرفتها فرنسا في ظل الاحتلال الفرنسي وذلك للهروب من قصص الرقابة ، وظاهرة «الفلم المقاتل» الذي ظهر كتقليد جديد في السينما السوفيتية يستمد مادته الاساس من المراسلين الحربيين في جبهات القتال .

اما حديث د . جبار العبيدي ـ والذي انصب كما قلنا على سينما الحرب في العراق ـ فقد نحا منحىً اكاديميا سواء في تعامله مع المصطلحات التي قد يتداخل بعضها مع البعض الآخر (سينما الحرب/ الفلم العسكري/ سينما المقاومة) او في استنتاجاته . وهو يرى ان التجربة التي مارسها العراق منذ عام ١٩٨٠ أخذت مسارا صحيحا وتميزت بوضوح فكري واستجابة للحاجات النفسية . وكانت تجربة صادقة في احتوائها على جوانب التوثيق والتعبئة والتدعيم ، وفي الموازنة الناجحة بين هذه الجوانب .

لقد اثارت الندوة اسئلة عديدة عما تعنيه سينما الحرب . فهل هي السينما التي تنتج في ظروف الحرب ، وتلك التي تتناول موضوعات الحرب ؟ وبصدد تجربة السينما العراقية في هذا المجال طرحت الندوة سؤالا حول اشكالية هذه السينما .. هل هي في المنهج ام في الابداع . ورغم ان كلا من الناقد سامي محمد ود . جبار العبيدي قد اجابا على هذه الاسئلة وغيرها ، الا ان هناك ، كما يبدو الكثير من الاراء المتضاربة بشانها والتي مازالت لم تحسم بعد . وهذا ما اكدته المناقشات المفتوحة التي أعقبت الندوة .

ورغم ذلك ، تبقى لهذه الندوة اهميتها الخاصة كونها اول ندوة متخصصة عن سينما الحرب في العراق والتي بدأت تتخذ شكل الظاهرة وسط حياتنا الثقافية والفنية . ودون شك ، فان الحوار ، مجرد الحوار بين صانعي الفلم ومشاهديه من النقاد والمعنيين من شأنه الاسهام بتجذير حركة النقد السينمائي ودفع عجلة السينما العراقية على حد سواء .

■ «الرحال ... خالد»

بعد رحيل الفنان التشكيلي الكبير خالد الرحال (١٩٨٦/١٢/٢٠) باسابيع قليلة انجزت المؤسسة العامة للسينما والمسرح فلما تسجيليا قصيرا بعنوان «الرحال .. خالد» حمل توقيع المخرج جنان صبري .

والقضية الاولى التي يثيرها الفلم هي قضية الاهتمام بالاسماء المبدعة في حياتنا الثقافية والفكرية . وطريقة تقديمها بهدف الحفاظ على جانب مهم من تاريخنا المعاصر .. خاصة وان لوسائل الاعلام المختلفة . والسينما تحديدا . الامكانية المتميزة على الحفظ والتوثيق . فاين السينما العراقية من هذه القضية ؟ وما هو حصادها طوال هذه السنوات ؟

اننا لانكاد نعثر الّا على عدد محدود من الافلام التي اهتمت بهذه القضية الحيوية كفلم «الفن الفطري» لمحمد شكري جميل عن الفنان عبدالرزاق العايش . وفلم «غريد الرافدين» لاحمد ابراهيم عن الفنان الكبير محمد القبانجي وفلم «فائق حسن» لصبيح عبدالكريم . وفلم «حكاية للمدى» لبسام الوردي وهو عن القاص والنحات يحي جواد ، رغم ان هذا الفلم الاخير من انتاج التلفزيون .



خالد الرحال

وقلة هذه الافلام وتفاوت مستوياتها ، وانتقائيتها غير المدروسة تكشف عن قصور مريع ازاء هذه القضية البالغة الاهمية ، بما يعني عدم وجود خطة واضحة المعالم لتحقيق واحد من اهداف السينما التسجيلية العراقية وهو توثيق الحياة الثقافية لغرض الارشيف والدراسة والبحث .

اما القضية الثانية التي يثيرها هذا الفلم فهي قضية السينما والفنون الاخرى ، والرسم والنحت على وجه الخصوص كفنين بصريين ، فهل تكتفي السينما وهي فن بصري ايضا بنقل هذه الفنون نقلاً خالياً عن روحية الفنان الاصيل ؟

ان عملية تحويل شكل فني الى شكل فني آخر لابد وان تؤدي الى خلق عمل جديد تماما لايقل مستوى عن الاصل الذي استوحاه . ونادرة هي الاعمال التي نجحت في تقديم قراءة ثانية للعمل الاصلي دون ان تسقط في عملية النقل المباشر الذي ليس فنا على الاطلاق .

وبعد فلم «الرحال .. خالد» الذي جاء استذكاراً متأخراً للفنان خالد الرحال ودوره المؤثر في الحركة التشكيلية العراقية كان يحمل - وللاسف - غالبية عيوب الفلم التسجيلي العراقي بدءاً من ضعف السيناريو ، بل بدءاً من تحديد الرؤية لاعداد السيناريو ، وحتى مراحل تنفيذه التي اتسمت بالسرعة ، واعتمدت على تكرار المشاهد . خاصة المشاهد التي تظهر الرحال في ايامه الاخيرة وهو يصارع المرض الفتاك على سرير المستشفى .

تحرك الفلم في اسلوب تقليدي مهملاً الكثير من التفاصيل المعروفة في حياة وعمل الفنان الراحل . وبدلاً من ان يكشف لنا نزوع الفنان المبكر لامتلاك الحياة والافتتان بها سلوكاً وابداعاً ، كما نعرف نحن الذين ندعي صداقته ، قدم لنا لوحة مأساوية قاتمة عن الالم والحزن والموت . وكما يبدو ، فان المادة الخام التي عمل بها المخرج لم تتح له الفرصة للتعبير عن امكاناته ، فلم يكن بين يديه سوى حديث عادي مع الفنان الراحل سجل دون اهتمام بزوايا التصوير ، وسوى البعض من اعماله ، والتي اعطت رغم قلتها وتكرارها اجمل ما في الفلم من مشاهد .

ومرة اخرى نعود الى القضية الاولى التي اثارها الفلم ، قضية الاهتمام بمبدعينا .. ترى هل وضعت المؤسسة العامة للسينما والمسرح في خططها الحالية والمقبلة هذه القضية موضع الاعتبار ؟ اننا لانتساءل فقط ، وانما نطمح الى ان تكون قد سعت فعلاً بهذا الاتجاه .

كاظم حيدر

هل كان الموت اليفا الى هذه الدرجة ؟

■ فاروق يوسف

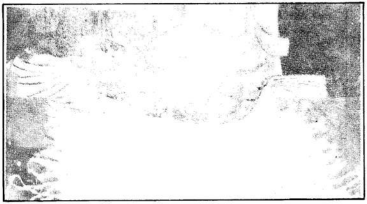
قضىٰ كاظم حيدر حياته منسجماً مع الموت، يستحضره باعثاً الحياة في ادق تفاصيله، ينعشه بذكريات يعتبرها الكثيرون سوداء وكأنها جزء من كابوس، غير ان كاظم حيدر كان يمررها على شاشة وعيه بقدر كبير من البطولة والشعور بالالفة.

هل قضىٰ كاظم حيدر حياته منسجماً مع الموت ام خائفاً منه؟

هذا السؤال يتبادر الى الذهن، ذلك لان لااحد من رسامينا او مفكرينا تودد الى الموت بالطريقة التي فعلها هذا الرسام. ولا احد اعتبر الموت اساساً لكل افعاله الجمالية والتعبيرية مثلما فعل. ولا احد في عصرنا كشف عن وجه الحياة خلف قناع الموت مثلما فعل كاظم حيدر.

لقد كان الاستثناء الوحيد وسط رهط عدمي من الفنانين الذين رأوا الحياة تتخشب بينما كان الموت هو العصب الوحيد الذي يتحرك في مناخ الجثة التي هي جثة الحياة.

اكتشف حيدر ان السلاح الوحيد الذي يجابه به الموت بشجاعة هو الموت ذاته. ولا اعظم من ان يدافع الانسان عن حريته في الموت من داخل الموت وليس خارجه. ولذلك فان هذا الرسام لم يستحضر الموت على سبيل تحقيق نوع من الرعاية السوداء، او دفع المتلقي الى محنة مختلفة. كان الموت ماثلاً امامه في كل لحظة. يؤسس قطيعته مع الاشياء ويقيم حضارته التي هي حضارة الدم والتراب، حيث يعود الكون الى اصوله. وكان التأريخ بالنسبة لحيدر هو تلك اللحظات الدامية التي تحقق وجودها من خلال ماتنجزه من صدمات وتوتر وكسر للايقاع المألوف.





ويبدو ان كاظم حيدر لم يكتشف ذاته او لم يحققها الا حين اكتشف هذا الجانب الثري الخلاق والمؤسس والنبيل للموت، الذي ينطوي على معنى الحياة، ولاشيء اكثر من (الشهادة) له القدرة على اضاءة هذا الجانب، ولهذا فقد كان الانسان الوحيد الواقف عند محور الكون هو (الشهيد) وكانت الشهادة هي الفعل الوحيد الذي يحقق من خلاله الفرد انسانيته، وفي الجانب الاخر كانت الحياة تتحرك على هيأة اقنعة وممثلين وخلفيات ملونة، تعيش صراعها الذي هو تجسيد لمأساتها التي تتجدد بحضور النقيضين، النور والظلام، الخير والشر، الفراغ والكتلة. وهذه المأساة بحيويتها وامكاناتها المطلقة تخترق الزمن لتصبح عنصراً ثابتاً من عناصر المكان. لذلك ترى الرسام حيدر لايكترث بعنصر الزمن فنراه وقد اطلق الازمنة والعصور من خلال دلالاتها ورموزها في مكان واحد، وهو بذلك يتخطى ضيق الحدث الى سعة الدلالة.

لقد اثر فهمه هذا للموت على مفهومه للحرية، التي لم يكترث بعنصر من عناصر الحياة بقدر ما اكترث بها، فكانت هي الدافع والهاجس والهدف الذي يقف وراء اعماله ويسندها، ليس على المستوى الفكري، حسب بل وعلى المستويين الاسلوبي والتقني، وهذا ماجعله يقف في مقدمة الرسامين (التجريبيين) حيث اندفع كاظم حيدر بشهية ورغبة لاتقاوم لخوض مغامرة التجديد، فكان ينتقل من اسلوب الى آخر، ومن فكرة الى اخرى، حاملاً قوة الفنان المغيرة، وبراعة لاتجارى في التخيل. ولهذا فقد اصبح كاظم حيدر نموذجاً للفنان الذي يحارب ذاته، في محاولة منه لانتصار على ما انجزه سلفاً، والكشف عن جوانب جديدة من فكره وتأملاته وقدراته الاسلوبية والتقنية لم تكشف عنها الاعمال السابقة.

وبرغم اهمية ما انجزه الفنان كاظم حيدر في العديد من مراحله الفنية، غير ان مافي اعماقه من قلق جعله يندفع بعيداً عنها، ولم يبق اسيراً لأي منها، فالمهم لديه لم يكن ما ينجزه من آثار فنية، بقدر ما كان يحاول ان يستعمل العمل الفني وسيلة للتعرف على ذاته.

ولد كاظم حيدر عام ١٩٣٢. درس الرسم في معهد الفنون الجميلة ببغداد وتخرج منه عام ١٩٥٧. سافر الى لندن ودرس للتيرغراف والديكور المسرحي وانهى دراسته عام ١٩٦٢ وفي عام ١٩٦٥ اقام واحداً من اهم معارضه بعنوان (ملحمة الشهيد). واسس جماعة الاكاديميين عام ١٩٧١. في ١٩٨٥/١٢/٢٤ توفي اثر معاناة مريرة مع المرض استمرت ثلاثة اعوام استطاع ان ينجز خلالها الكثير من اعماله واقام عبرها معرضاً شخصياً في لندن وشارك في اكثر من معرض جماعي.

وهكذا نرى ان الموت لم يمهل هذا الفنان طويلاً بل تصيده وهو في قمة نشاطه، بعد ان كان الهاجس الذي استطاع ان ينتصر عليه من خلال اعماله، مستعملاً الرموز الاسطورية، سواء الماضوية منها ام تلك التي تنتمي الى حياتنا المعاصرة ـ والانسان أول هذه الرموز واكثرها حضوراً وكثافة وتأثيراً.

منذ اواسط الخمسينات طرح كاظم حيدر أزمة الانسان المعاصر وبالذات الجزء المتعلق منها بصراعه الرمزي مع الموت، وصراعه الواقعي مع اسباب هذا الموت وقد توجت هذه المرحلة بالاعمال التي يظهر فيها الانسان (الفرد) داخل مكعب او داخل مجموعة من المكعبات. لقد كان هذا الفرد تعبيراً عن (الحرية) المحاصرة وهو بذلك لم يكن يمثل الجماعة بقناعاتها الخارجية والتي تتعلق بارتباطاتها وبنيتها المعاشة، بل كان يجتاز ذلك الى التعبير عن (القناعات) الخفية، تلك القناعات التي تتآمر كثير من الظروف التاريخية والجهات المستفيدة من اجل طمرها والحيلولة دون ظهورها. ولقد حاول كاظم حيدر ان يعلن ذلك من خلال فكرة (القناع) المستلهمة اصلاً من ولعه الكبير بفن المسرح (لقد صمم ونفذ هذا الرسام ديكورات العديد من المسرحيات المهمة التي لاقت صدى كبيراً بين جمهور المسرح في العراق، وكان لها حضور تاريخي في تطور المسرح العراقي) ففي احدى مراحله الفنية إهتم حيدر باظهار الستائر المسرحية المتداخلة في محاولة منه للايهام بان مايحدث خلف هذه الستائر التي ظهرت على شكل صفائح ملونة هو الاهم والاكثر انتماء لفعل الحياة.

ومن اجل ان يؤكد هذا الفنان صلته بالفكرة فقد ترك عدداً من المساحات على سطح اللوحة وكأنها بحاجة الى مزيد من العناية التقنية وهذا الامر ايضاً استلهمه من حياته المسرحية، حيث كان سطح اللوحة اشبه بوجوه الممثلين وهي تتلقى ضربات (المكياج).

لقد كانت فكرة «ان الحياة او فعل الحياة تكمن دائماً في الاعماق وفي مالايظهر من الشيء» واحدة من اهم الافكار التي حاول كاظم حيدر ان يطاردها ويلتقط تفاصيلها. واذا ما كان في بعض الاحيان يلجأ الى رسم الطبيعة كمحطة

استراحة، فانها كانت في ذات الوقت محاولة منه لالتقاط الانفاس واستعادة قدرته علىٰ الهجوم من اجل ان تكون صياغته لعناصر الحياة الداخلية اكثر دقة واشد تاثيراً.

في اعماق اللحظات الخفية من الحياة، كان الانسان يقف محاصراً، مهدداً، ممتلئاً برغبة اظهار وتنفيذ التحدي اي ان هذا الرسام لم يستعمل حصار الفرد من اجل تأكيد عزلته (الظاهرية) ودفعه الى اليأس، بقدر ما سعىٰ الى التأكيد على قوة الفرد وهو يواجه مأساته، التي حاول الناقد عادل كامل ان يفصلها في معرض حديثه عن الفنان حيدر بـ (خوف الانسان من المجهول، رعبه من المحيط - ذعره من وعيه الذاتي - حصا ره ضمن الابعاد الاجتماعية والنفسية والسياسية) ويمكنني ان اضيف اليها (محاولة الانسان الابقاء على بعده الاسطوري خارج الزمن).

وهذا العنصر بالذات، أي صلة الانسان ببعده الاسطوري هو ما دفع الرسام حيدر الى تنفيذ اعماله التي عرضها ضمن معرضه (ملحمة الشهيد) الذي اقامه في بيروت عام ١٩٦٥ والذي يعتبر واحداً من اهم المعارض الشخصية في تأريخ الفن العراقي الحديث.

ان اتصال الانسان ببعده الاسطوري قاد الرسام كاظم حيدر الى (التراث) ولا اقصد هنا انه لجأ الى الماضي، بل اقصد انه سعىٰ الىٰ اكتشاف العناصر الثابتة التي تتحكم بحركة الانسان خارج سياقات الزمان والمكان (خاصة وانه لايكفي اي قدر من الاحترام لفكرة الزمن بمعناها الفيزيائي حيث قدم عام ١٩٧٤ عملاً هو عبارة عن مجموعة كبيرة من الساعاة واسماه - بلا زمن - وعملاً آخر بعنوان ساعة ٥ + ساعة ٧ = صفر)

ان كاظم حيدر لم يدع الىٰ العودة الى التراث واستلهامه، وقد كانت هذه الدعوة هي السائدة بتأثير مباشر من الفنان الرائد جواد سليم والجمع الذي اتبعه، بل سعىٰ الىٰ استلهام حركة الانسان داخل بعده الاسطوري مؤكداً على احداث ماضوية تنتمي بشكل مباشر الىٰ محاولات الانسان الدائمة للدفاع عن مبادئه وشرف هذه المبادىء وحيويته المستندة الىٰ تأريخ من الفعل الخلاق.

لقد طرح كاظم حيدر الشهادة على اساس انها الحوار الايجابي مع الموت، وليس مجرد استجابة سلبية له. وفي هذا يكون حيدر قد دافع عن اسباب الحياة مستلهماً من التراث العربي - الاسلامي فكرة الموت المقدس (المطلق) التي تجسدها الشهادة. اذن لم يكن الموت بالنسبة لكاظم حيدر متاهة مرعبة. كان واضحاً رغم عنفه، حيوياً رغم قساوته، وليست الشهادة محاولة لخلاص الانسان، بل هي محاولة لتأكيد انتمائه الىٰ الحياة، بمعناها الخفي (مبادىء وقناعات وجذور وقدرة علىٰ ان تكون تعبيراً عن الفعل الاصيل).

وعبر كل هذه الاعمال طرح كاظم حيدر مفهوماً مختلفاً للاصالة فبعد ان كانت الاصالة وفق ماطرحتها جماعة بغداد للفن الحديث وهي اولىٰ الجماعات الفنية التي عالجت الفن من موقع معاصر، قد ارتبطت بالتراث على مستوىٰ الشكل، في محاولة للبحث عن جذور محلية، اصبحت لدىٰ كاظم حيدر تعبيراً عن الانسان وهو يواجه التحديات مستنداً الىٰ قوته الداخلية (قوة اندفاعه الذاتي) ومدىٰ انسجام هذه القوة مع شرط الانسان الكوني ولذلك لم تقف التحولات الاسلوبية والانتقالات التقنية حائلاً بين هذا الفنان واصالته. فمن استعمال وحدات الفن الشعبي الىٰ استلهام الافكار التراثية الى التاثر بمدرسة الـ (POP - ART) الامريكية، الىٰ استلهام التقنيات المسرحية، كان كاظم حيدر واحداً ولم يتجزأ، محملاً بقلق الفنان ونزعته المستقبلية، التي هي تعبيره المتقدم عن انتمائه الى الحياة بمعناها الجوهري.

ان اكثر ما كان يهم كاظم حيدر هو ان يكون حراً، ان لاتقيده فكرة ما او تقنية ما او اسلوب ما. وكان حاضراً في لحظة التوتر بغض النظر عن موقعها على المستويين الزماني والمكاني. لذلك فقد تنوعت رموزه التي سعىٰ الرسام الىٰ ان يجردها من عصرها ويدفعها الىٰ ان تأخذ حيزها الشمولي باعتبارها دلالات كونية، فمن الحصان والسيف والخيمة والصحراء انتقل مسرعاً الىٰ القفص والاقنعة والستائر المسرحية، ولم يجد ضيراً في تحقيق ذلك عبر استعماله الاسلاك، قصاصات المجلات، البلاستيك، الاخشاب بمختلف حجومها.

الايكفي هذا لتاكيد مدىٰ تعلق هذا الفنان بحريته؟

وقد يكون كل هذا تاكيداً علىٰ قلق هذا الفنان وهلعه وانتمائه كهاجس خفي يجره باتجاه مسارات مختلفة. غير ان مايربك هذه الفرضية هو ثقتنا بان كاظم حيدر كان رساماً ملتزماً بالمعنىٰ الذي يكشف عن ثقته بالانسان وتعلقه بالامل وتعمقه في فهم اسباب الحياة وإيمانه المطلق بقدرة الانسان علىٰ التحدي الايجابي.

حوار

د. ابراهيم مدكور جائزة بغداد للثقافة

اجرت الحوار: منى مدكور

في صدر الثلاثينيات في جامعة السوربون بباريس ضجة كبرى، حينما تقدم شاب عربي نايغة من مصر برسالة لنيل درجة دكتوراه الدولة، موضوعها «مكانة الفارابي في المدرسة الفلسفية الاسلامية»، محدداً مكانة الفيلسوف الاسلامي الكبير بين فلاسفة المشرق والمغرب في وقت لم تكن فيه المراجع حول هذا الموضوع بما هي عليه الان من ثراء، وكانت تيارات الاستشراق تعصف بمزاعمها ، عن عدم وجود فكر فلسفي إسلامي من الأساس .

اليوم، وبعد نصف قرن، يجلس د. ابراهيم بيومي مدكور مقدم هذه الرسالة ليواصل كل يوم من موقع رئيس مجمع اللغة العربية في القاهرة عطاءه الدافق في خدمة الثقافة العربية الاسلامية.

مؤخراً، وتقديراً لهذا الجهد، ولذلك العطاء، نال الدكتور مدكور جائزة بغداد، أرفع جوائز الثقافة العربية، التي تمنح كل عامين لشخصيتين عربية وأجنبية، وقد فاز بها هذا العام أيضاً مع دكتور مدكور كبير المستشرقين الأسبان وشيخهم جوميز .

وبهذه المناسبة، وارتحالا عبر عمر كامل من العمل الدائب، لرفع راية الفكر والثقافة العربيين - الاسلاميين، كان هذا اللقاء .

● في البداية نود أن نسألكم عن شعوركم حيال مالقيتموه من تقدير بنيلكم جائزة بغداد الثقافية .

- ما كنت، في واقع الامر، انتظر جائزة، ولا اعلق عليها اهمية، والشعور الذي احسست به هو إن بغداد، برغم همومها، تأبىٰ الا ان تشارك بفعالية في الحياة الثقافية. وهذا لاشك محل تقدير.

□ رغم إنقضاء سنوات طويلة على الدعوة إلى تعريب التعليم، وخاصة الجامعي منه، إلا اننا نلاحظ، اننا ابعد مانكون عن تحقيق هذه المهمة. فما هو تصوركم للموقف على هذه الجبهة ؟



ـ أنا من أنصار هذا التعريب منذ خمسين سنة مضت. وطالما دعوت في أكثر من محفل ومقام إلى المضي قدماً في هذا السبيل. واني لأعتقد إن من حسن الحظ اننا اليوم سائرون في الطريق الصحيح، حيث كنا قد قطعنا شوطاً طيباً في تعريب العلوم الانسانية ـ ولست أرى غضاضة ـ في أن نعرب الطب والهندسة وغيرهما من العلوم.

أما مايقال من أن تعريب التعليم في هذه المجالات يحدث قطيعة ـ بين الدارسين العرب وبين التطورات المتتابعة على الصعيد العالمي، فإن الرد عليه هو التأكيد على أهمية أن يجيد مثقفونا والباحثون والدارسون لغة أجنبية كبرى كالانجليزية أو الفرنسية او الالمانية، الى جانب الاتقان الكامل والمعرفة الواسعة بلغتهم الوطنية.

□ في لقاء أخيراً أجري في مصر، أعرب الاديب الناقد المترجم العربي من العراق، جبرا ابراهيم جبرا عن إعتقاده بان وضع الترجمة في الوطن العربي الان في الثمانينات افضل منه بكثير مما كان عليه في الاربعينيات. وكل الفارق انه بدلا من مركز واحد للترجمة في الأربعينيات، هو القاهرة، أصبحت لدينا الان مراكز عديدة كبيروت وبغداد وغيرهما. فما هو تعقيبكم على هذا التصور؟

ـ كم أود ان يكون هذا صحيحا. وإن كنت احس بان من يجيدون الترجمة اخذون في القلة عاما بعد عام واتمنى ان نتدارك هذا النقص ما استطعنا.

على أني أود التأكيد في هذا الصدد على ضرورة عدم الفصل بين تجاربنا القديمة والحديثة، في مجال الترجمة، ذلك أن جهودنا لاتنطلق من فراغ، وهي ليست وليدة سنوات قلائل، وإنما هي تجربة شديدة العمق والثراء.

وإذا أردنا سبر الغور التاريخي لهذه التجربة، ذهبنا أولاً إلى أن ندع جانباً من الترجمات في أخريات القرن الأول الهجري على يد خالد بن يزيد وعمر بن عبد العزيز، وبعبارة أخرى ماترجم في عهد بني أمية، فقد كان محدوداً للغاية. والعباسيون هم الذين دفعوا الترجمة الاسلامية دفعة قوية، وشاركهم في ذلك العظماء والوجهاء. ومضت تسير في طريقها نحو قرنين أو يزيد فاختاروا المترجمين الأكفاء، وبذلوا جهودا كبيرة في البحث عن الكتب القيمة. وأنشأوا بيت الحكمة ليقيم فيه المترجمون وتحفظ آثارهم.

وقد استوعبت الترجمة الاسلامية الواناً شتى من الثقافة والمعرفة فترجمت كتب علمية واسلامية وفلسفية واخرى أدبية، وأفاد المسلمون من الثقافات الكبرى، التي سبقتهم ـ شرقية كانت أم غربية ـ ونقلوا عن اللغات الآتية: العبرية والسريانية والفارسية والهندية واللاتينية واليونانية ولم يكتفوا باصل ولاترجمة واحدة للمؤلف الواحد، بل حاولوا أن يجمعوا له عدة أصول وان يترجموه غير مرة كي ينقلوا إلى العربية في أدق صورة ممكنة أفكار الأمم الأخرى. ولسنا في حاجة إلى أن نعرض لما نعم به هؤلاء المترجمون من خطوة لدى الخلفاء والأمراء، فقد بعثوا في طلبهم الى جهات عدة، واغدقت عليهم النعم من كل جانب، ويكفي ان نشير الى ان الرشيد أعلن في حاشيته يوماً، ان من أراد منه شيئاً فليسال جبريل بن بختيشوع الذي لايرد له طلباً. ويحكى ان حنين بن اسحق كان يبيع مترجماته للمأمون بما يعادل وزنها ذهباً، ولئن كان في هذه الرواية ضرب من المبالغة، فانها تدل قطعاً على مدى عناية الخلفاء بالترجمات والمترجمين واذا إردنا استخلاص دروس اساسية في الربط بين تجربتنا الحديثة والتجربة العربية الاسلامية في الترجمة، لتصورنا وجود ثلاثة دروس اساسية، ينبغي لنا أن ندرسها ونفهمها حق الدراسة والفهم.

وأول هذه الدروس: ان للترجمة شأناً اي شأن في وضع المصطلحات الجديدة وإختيارها. فكلما كان المترجم متمكنا من اللغة التي ينقل عنها والتي ينقل اليها كان اقدر على تخير اللفظ الملائم، وكلما خضعت الترجمة للاشراف والمراجعة من أطراف عدة كانت أعون على نقل الأفكار الأجنبية نقلاً محكماً. وكذلك كان الشأن في الترجمة الاسلامية، فقد كانت وليدة تضافر وتعاون ونتيجة مجهود مشترك لم يخل من تنافس وتسابق ونقد وملاحظة. واذا كانت ترجمتنا الحديثة في أغلبها ثمرة أعمال فردية فإن في النشر ما يضعها موضع النقد والملاحظة. وفي استعمال مصطلحاتها في التأليف والدراسة مايصفيها وينقيها، لهذا ينبغي أن نلاحظ هنا جهود المؤلفين والمترجمين المعاصرين قبل أن نقر مصطلحاً من المصطلحات الجديدة. وإذا كانت مهمة المجمع في أساسها التسجيل، فواجبنا وواجب الخبراء معنا أن يتتبعوا جهود المعاصرين اولاً إن في مصر او في الاقطار العربية ففي هذه الجهود مايذلل بعض الصعاب التي تعرض لنا، ورب مصطلح مشهور يؤدي المعنى المراد منه بوجه ما خير من مصطلح جديد يخلق خلقاً وان كان أدق في الدلالة على معنى.

ثانيها: واذا كنا ندعو الى تسجيل المصطلحات المعاصرة، فنحن في حاجة أمس الى حصر المصطلحات القديمة. والعلوم العربية فلأى بالمصطلحات التي لم تنشر، ولم تصرف بعد على وجهها. وهذا تراث لايصح أن نهمله أو نضيعه، وقد نجد فيه مايغنينا عن نحت أو اشتقاق أو تعريب؛ وما أجدرنا الى ان نحيي هذه المصطلحات القديمة ونخرجها الى سوق التداول العلمي الحاضر.

فعند دراسة عالم او فيلسوف إسلامي نعنى بمصطلحاته بقدر مانعنى بآرائه ونظرياته، وعند نشر مخطوط او إعادة طبع كتاب قديم نأخذ أنفسنا بابراز ما فيه من الفاظ فنية ومصطلحات.

وأخيراً ـ رسم لنا مترجمو الاسلام سنة صالحة نرى ان الأخذ بها توفيراً للجهد، وقضاء على بعض أسباب التعارض والاضطراب. ذلك انهم اتقوا ما استطاعوا الاسراف في وضع المصطلحات الجديدة. فكلما وجدوا اللغة العادية قادرة على اداء المعنى إكتفوا بها، ولم يبحثوا عن مصطلح خاص. وبذا وقفت إصطلاحاتهم عند النظريات الكبرى والقضايا الثابتة. فقد قدر لها أن تحيا وان يؤخذ بها الى اليوم. إما ان أبن يوضع لكل فكرة لفظ جديد، ولكل معنى مصطلح خاص، ففي هذا ما فيه من الانتقال والبلبلة. خصوصاً إذا كان من اليسير اداء هذا المعنى باللغة العادية. وهذه الملاحظة لها شانها فيما نعانيه من اراء ونظريات حديثة.

إن في الكيمياء أو الطبيعة أو علم النفس مثلاً فمن بين هذه النظريات مالم يستقر بعد، ومن هذه الآراء، لايزال موضع خلاف بين الباحثين، وقد لايلتزم أصحاب هذه الآراء التعبير عنها بألفاظ ثابتة، بل يغيرونها بتغيير المواطن؛ فمن العبث اذن أن نتعجل نحن، فنقف على أمثال هذه الآراء ألفاظاً خاصة مع إنه قد يقضى عليها بعد حين، وما أشبه هذا بالبحث عن الكمالي في الوقت الذي لانجد فيه السبيل الى الضروري.

□ ما دمنا قد تطرقنا إلى موضوع الترجمة على وجه التفصيل فلعله من المنطقي ان نلاحظ كيف أن الترجمة في تجربتنا العربية ـ الاسلامية كانت عملاً مؤسساً تتضافر فيه الجهود، بينما نكاد نراها اليوم على وجه الحصر جهداً فردياً تتناوشة التحديات.

ـ الترجمة بابها مفتوح للأفراد والهيئات ويجب أن يتوفر لنا من هذين النوعين اكبر جهد ممكن لكي نرتبط بالعالم في درسه وبحثه. وما أحوجنا الى ان نترجم عن العربية الى اللغات الأخرى، كما ينبغي أن ننقل إليها ثمار الفكر الأجنبي.

ونحن بحاجة اليوم إلى دعم تجمعات الترجمة وتقويتها لتقدم عطاءها معاً كما حدث على إمتداد العهود الزاهرة من تجربتنا التاريخية.

فقد كانت هناك جهات ثلاث لها شأنها، غذّت المسلمين بكبار المترجمين وأقوم الكتب العلمية والفلسفية وانفعها ونعني بها الأسكندرية وجند نيسابور وحران، ففي الأسكندرية بدأت أول ترجمة في الكيمياء والطب، دعا إليها خالد بن يزيد، والكيمياء الإسلامية مستمدة في أغلبها من الأسكندرية والطب الإسلامي في أساسه جالنيوس، أو بعبارة أخرى اسكندري؟ ذلك لأن الاسكندرية قد إحتفظت بمعظم مخلفات جالينوس، ومدرسة الأسكندرية أو الافلاطونية الحديثة ذات أثر واضح في مختلف المدارس العقلية الاسلامية. وباختصار نعتبر الاسكندرية همزة وصل بين أثينا وبغداد.

وأما حران فكانت ملجأ الوثنية اليونانية، بعد ان أغلق جوستنيان المدارس الفلسفية في الغرب. وقد أمدت المسلمين بطائفة من العلماء والمترجمين، على رأسهم ثابت بن قرة، والبتاني الفلكي والرياضي، وابن وحشية صاحب الغلاصة النبطية.

فعن هذه المدن الثلاثة صدر معظم المترجمين، وبخاصة جماعة النساطرة واليعاقبة الذين أبقوا على الدراسات الفلسفية في الشرق.

ودون أن نسترسل في حديث عن هؤلاء المترجمين وما اكثرهم. نخص بالذكر مدرسة لها خطرها، وهي مدرسة حنين بن أسحق، وابن اخته حبيشا، والحجاج بن مطر، ويحي بن البطريق وقسطا بن لوقا، وفي هذه المدرسة كانت تترجم الكتب القديمة، وتعلم اليونانية والسريانية لتلاميذ أتموا ما بدأ أساتذتهم، فكان يترجم من اليونانية الى العربية رأساً، أو منها إلى السريانية، ومن هذه الى العربية.

□ منذ فترة، إعترض بعض أعضاء مجلس الشعب المصري على إعادة طبع كتاب «الفتوحات المكية» لابن عربي، ومؤخراً أصدرت إحدى المحاكم المصرية حكمها بمصادرة نسخ من النص الأصلي لكتاب ألف ليلة وليلة، هل ترون وراء هذين الحدثين تياراً بعينه أم انهما أمران منفصلان من لادلالة تربطهما؟

ـ ممكن أن يكون هناك تيار كالذي تتحدثين عنه، ولكني أعتقد إنه تيار غير فعال، بدليل أن الفتوحات المكية تطبع ويعاد طبعها دونما خطر او إعتراض، فهذا الكتاب مطلوب في مصر وخارجها على حد سواء.

أما ما أشرت اليه من موضوع الف ليلة وليلة، فإني أعتقد ان هذا الموضوع كان عثرة نسيها الناس، وينبغي أن يترك للناشرين والقراء الاستمتاع بقصص الف ليلة وليلة «ماشاءوا».

ـ برزت مؤخراً قراءات عديدة للتراث العربي الاسلامي، فثمة تيار يحاول تقديم قراءة أصولية لهذا التراث ترتبط بدرجة أو بأخرى بتوجه سياسي محدد، وتيار أخر يقول بقراءة تربط هذا التراث بمفردات الواقع الراهن، على حين يحاول تيار ثالث تقديم قراءة بنيوية لنصوص التراث الى أي حد يواكب الصواب أو الخطأ إجتهادات القائلين بهذه التيارات؟

ـ أعتقد جازماً، في هذا الصدد، أن التراث العربي الاسلامي له رجاله، وعليهم أن يعنوا به وأن يقدموا منه مختاراتٍ لن لاقبل لهم بهذا التراث.

واذا كانت قد ثارت في وقت من الأوقات ادعاءات حول التراث العربي والاسلامي فان هذه الادعاءات قد انهارت اليوم، وماتت حتى لدى المستشرقين أنفسهم، فقد كانوا يقولون بأنه لافكر الا لدى اليونان، فهؤلاء ذاتهم ابتدأوا يقرون ويسلمون بأن هناك انتاجاً عربياً.

□ الا تعتقدون أن الوقت قد حان لاهتمام مجمع اللغة العربية، في اطار اضطلاعه بمهامه الجليلة بالشبيبة والناشئة بصفة خاصة، ومخاطبتهم مباشرة عن طريق مجلة أو دورية توثق صلتهم بلغتهم وفكرهم العربيين؟

ـ للمجمع، كما هو معروف، مجلة خاصة لكبار المثقفين وأوساطهم. أما النـ[illegible] الشبابي، أو ما يتعلق بالاطفال، فهو في إعتقـ[illegible]ـس وذو طبيعة محددة لها مقتضـ[illegible]ـا ومميزاتها المقتصرة على هذا النشاط، وهو أمر يضطلع به أفراد وهيئات أخرى.

□ درج الفقهاء العرب والمسلمون قديماً على إستخدام مصطلحات فقهية بعينها يجمعون عليها، ولكن العديد من هذه المصطلحات سقط من الاستخدام اليوم، فهل نتوقع جهداً من مجمع اللغة العربية بالقاهرة لاحياء هذه المصطلحات وجمعها في مجلد واحد ييسر استخدامها؟

ـ المصطلحات والصيغ جزء من المنهج العلمي، تساعد على التخصص وتعين على حسن الأداء، واذا كان للجماهير لغتها فإن العلماء يحرصون على أن يتميزوا بألفاظ خاصة بهم، خصوصا وهذه الألفاظ ترمز لمدلولات دقيقة ومتشعبة، وفي ذكرها مايكفي لاستحضارها، وان لم يتفق عليها، اضحى المجهود العلمي مجرد مناقشة لفظية قد لايكون وراءها طائل؛ فالمصطلحات العلمية تقرب المسافة بين الباحثين وتوفر المجهود، وتصرفه كله الى صميم البحث بدلاً من أن يضيع في حواشيه وتزيل كثير من أسباب الخلاف، وللمصطلح أيضاً قيمة من الناحية التعليمية، فهو يجمع المتعلمين على دلالات واضحة وييسر لهم الحقائق العلمية في قوالبها اللفظية الثابتة.. وكم يلاقي النشىء وشباب المتعلمين من بلبلة واضطراب حينما يجدون انفسهم أمام مصطلحات متناقضة أو متعارضة تتغير من كتاب إلى كتاب أو من أستاذ الى استاذ، فالمصطلحات ضرورة علمية ووسيلة هامة من وسائل التعليم ونقل المعلومات.

غير ان المصطلحات في الوقت ذاته ليست اشياء جامدة متحجرة، وإنما هي كائنات حيّة تتصل بالحياة أوثق الاتصال، والحياة في مسيرتها تبقى على بعض المصطلحات وتتجاوز البعض الآخر. والحق اني لست ادرى لماذا نبحث عن الألفاظ المندثرة ولغة العلم في تطور مستمر. ان الأمر المهم حقاً هو أن نتابع هذا التطور وان نعززه.

غولدمان في النقد الروائي المغربي

■ محمد الاحسايني

«الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي» بحث جامعي كتبه حميد لحمداني تحت اشراف الدكتور محمد الكتاني ويأتي بحث حميد لحمداني هذا، الثامن بالنسبة للبحوث النقدية عن الرواية المغربية، بعدا رسائل جامعية أخرى لم تعرف بعد طريقها للطبع.

أول ما ينبغي متابعته التحرف على استخدام «البنيوية التكوينية»: هل طبقها منهجياً كنظرية أم تكلفها كموقف، تسبب له في الاحراج، ومن ثم نراه «يستدرك» كثيراً دون أن يجرأ على اتخاذ منحى معين فهو مثلا لايزعم أنه استوعب منهجاً معينا بذاته، جملة وتفصيلا.

تصنيفه للروايات وظيفة ليست من اختصاص فرد، مهما قدم من رسائل جامعية أو بحوث فالتصنيف ربما يكون من اختصاص جماعة من الباحثين على مستوى القطر، او على مستوى العالم العربي.

العلاقة الدلالية بين البنيات والكون الأدبي

لابد من الاشارة الى ما أعلن عنه «غولدمان» في كتابه ـ بصفة قطعية قبل أن نناقش كتاب لحمداني. لقد أشار «غولدمان» في كتابه الشهير (من أجل سوسيولوجيا الرواية) ص ٦٠ من أجل اثبات بحثه عن «مالرو» أن «البحث لايطمح، بأي حال، إن يكون دراسة سوسيولوجية منجزة عن كتابات «مالرو») ويضيف غولدمان «في نفس المصدر»: «دراسة مثلها ستفترض في الواقع من جهة، وضعها في ضوء عدد من البنيات ذات دلالة قابلة لأن تدرك على الأقل جزءاً كبيراً من المحتوى، والسمة الشكلية لهذه الكتابات ومن جهة أخرى البرهنة سواء بالتماثل، أو بامكان ايجاد علاقة ذات دلالة بين البنيات. وهذا الكون الأدبي، وبين العديد من البنيات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والدينية الخ...» ص: ٦٠

وخلافاً لهذا البند الصارم، يتحفنا الباحث (لحمداني) في الصفحة ٩٤ من كتابه السالف الذكر، باحصائية ذات أرقام ملموسة جافة مرتبطة بالمعطيات العيانية (حرفية الواقع) عن الدخل الفردي للانسان المغربي ١٩٦٠ ـ ١٩٧٠!

تهافت البطل وتهافت العالم ومابينهما

فى الفصل الأول المعنون بـ «موقف المصالحة واللحظة السعيدة»، حال الباحث أن يعالج بعض الروايات المغربية للرواد الأوائل في الستينات ولكنه لم يحدد مفهوم «المصالحة» وثاني الملاحظات هنا يكمن في الترجمة السيئة من كتاب غولدمان «من اجل سيوسيولوجيا الرواية» اذ الملاحظة الا ساسية: اين يمكن أن نضع كل ذلك الذي ترجمه الكاتب (ربما نقلا عن المجلات العربية) بالنسبة للسوسيولوجيا الأدبية: هل فى مستوى صوري، أونسير مع «الغولدمانية» كفرضية مفتوحة غير جاهزة؟ فالغولدمانية تنطلق من «نظرية الرواية» لجورج لوكاش من جهة، ومن جهة أخرى، من «كذب رومانسي وحقيقة روائية» لرونيه جيرار على نحوما سيبينه لنا غولدمان بعد أن نفرغ من مناقشة النص الذي أخذ منه الباحث «تعريفه» للرواية «الرواية بحث منحط عن قيم أصيلة في عالم منحط، ولكنه على مستوى أعلى ونمط مغاير»

ونحن تقترح الترجمة التاليه لأن المؤلف قد مر على بعض الجمل دون أن يستوعب معناها الفرنسي فتركنا في غموض:

ان غولدمان يتحدث عن «الاحمر والأسود» لستندال، و «مدام بوفاري» لفلوبير في كتابه «من اجل سوسيولوجيا الرواية» قائلا:

«دراسة «نظرية الرواية» وكتاب جيرار، قادانا الى صياغة بعض الفرضيات السوسيولوجية التي تبدولنا بالخصوص هامة، والتي أقمنا عليها بحوثنا اللاحقة عن روايات مالرو».

هذه الفرضيات، تهم من جهة، التماثل بين البنية الروائية الكلاسيكية، وبنية التبادل في الاقتصاد اللبرالي، ومن جهة أخرى، وجود بعض التوازيات بين تطوراتها اللاحقة»

وقد رسم غولدمان، الخطوط العريضة للبنية الموصوفة من طرف لوكاش، والتي تميز الشكل الروائي عموماً، أوعلى الاقل، مظهراً من

المظاهر الأكثر أهمية «والتي هي ربما من وجهة نظر تكوينية، تشكل مظهرها الأساسي» فـ «شكل الرواية التي يدرسها لوكاش، هي التي تميز وجود بطل روائي، يسميه لوكاش ـ لحسن الحظ ـ بالبطل الاشكالي»

ولتوضيح ذلك، يشير غولدمان على الهامش من الصفحة ٢٣ الى ما يلي: «.. الا أنه تجب الاشارة حسب رأينا، أن حقل صلاحية هذه الفرضية، ينبغي أن يكون ضيقا. ذلك أنه اذا طبقت على النتاجات الهامة، في تاريخ الأدب، مثل دون كيشوط لسرفانتس و(الاحمر والاسود) لستندال، (ومدام بوفاري) والتربية العاطفية لفلوبير، فلن تكون مطبقة الا جزئياً في Chartreuse ولن تطبق بتاتاً على انتاج بلزاك الذي يحتل مكانة هامة في تاريخ الرواية الغربية وكما هي عليه، فان تحليلات لوكاش على ما يظهر لنا، تجيز في أن تشرع في دراسة سوسيولوجية جادة للشكل الروائي»

كان من الممكن، توضيح مثل هذه الفرضيات من طرق الباحث على غرار ما وضحه غولدمان عوض أن يدعي توقيتها وجاهزيتها.

ونرى بدورنا. أن البنية الدلالية لدى غولدمان لاتقتصر أثناء تفسير على قوانين النص وحده، بمعزل عن شروطها التاريخية وسياقها الاجتماعي (الاله المختفي).

هكذا نستنتج أن علاقة الباحث «بالبنيوية التكوينية» علاقة انفعالية، أساسها التبني والتملك لنظرية لم يستوعب منها الا القليل اذ كان عليه أن يلتزم بها طيلة ٥٧٥ صفحة كما تعاقد عليه العنوان ولكنه شل امام دقة المصطلحات التقنية.

ان الباحث لم يحدد بالضبط المراد «بالانحطاط» او «التهافت» من قول غولدمان يقول غولدمان في الصفحة ٢٤ نفس المصدر: «والرواية كونها جنساً ملحميا مميزاً عكس الملحمة أو الحكاية، فبواسطة قطيعة جبرية بين البطل والعالم. ويوجه لدى لوكاش تحليل طبيعة التهافتين (تهافت البطل وتهافت العالم). وينبغي أن يولدا دفعة واحدة، تعارضاً جوهريا، وحقيقة هذه الجبرية، وجماعة كافية، من أجل صياغة وجود شكلي ملحمي».

«ان القطيعة الراديكالية، كانت ستؤدي وحدها في الواقع، الى التراجيديا أو الشعر الغنائي وغياب «قطيعة» فقط، يؤدي عرضياً الى الملحمة او الحكاية وهو موضوعة بين الاثنين في نطاق ما تعبر عنه بدقة من جهة عن الجماعة الأساسية للبطل، وعن العالم الذي يعارض الشكل الملحمي كله، ومن جهة أخرى من قطيعتهما الجبرية. ان جماعة البطل والعالم الناتج عن الواقعة، يكونان ـ أحدهما للآخر ـ متهافتين بالنسبة الى القيم الاصيلة و«التعارض» عن الفرق الطبيعين بين كلا هذين التهافتين»

نستنتج من «تعريف» لحمداني للرواية الذي أسنده الى غولدمان:

● عدم توضيح الباحث «للتعريف» ـ المزعوم ـ هل يقتصر في جوهره على المستوى الصوري الجاهز، أم يتعداه الى حقل التجريبية.

● ما الذي يخلق «التعارض الجوهري» في الروايات التي درسها الباحث، هل كلها خالية من عالم متهافت؟

● عجز الباحث عن توضيح «قيم» متهافتة كانت أم أصيلة نوعية، في الصراعات التي تحبل بها بعض الروايات التي أخضعها للبحث لأن تعامله مع «التهافت» هو ميكانيكي وساذج والاكان بحثه سيؤدي بنا الى اكتشاف «الوسيط» و«الوساطة» حينما يصبح الانتاج وثنياً أو قيمة تبادلية منحطة تتعبد في مجراها ونسبح فى ملكوتها الخيالي.

ان غولدمان ينطلق من (رونيه جيرار) و(جورج لوكاش). والمنطلقان متكاملان ومتقابلان بعض الاحيان ورغم ما أشار اليه «السبرغ» في انتقاده لغولدمان من كون هذا الأخير، يخضع البنية الروائية لنزعة «اقتصادوية» فان غولدمان ألف بعض الفرضيات السوسيولوجية انطلاقاً من جيرار ولوكاش ليقيم عليها بحوثه اللاحقة عن مالرو.

ويبدو منطق العجز واضحاً لدى الباحث فى عدم تجرئه على تحليل غولدمان وان كان هذا الأخير لم يطبق منهجه الا على روايات عالمية لها منعطفات في حقل السوسيولوجيا الأدبية معترفا بأن صلاحية فرضيات لوكاش لاتطبق الا جزئيا على «شارتروز» ـ البيت الصيفي ـ لبارم ولن تطبق بتاتا على نتاج بلنزاك فكيف سمح لنفسه بمحاولة تطبيقها على الروايات المغربية، وقد وصف بعضها بالكلاسيكية والبعض الآخر، بالروايات الجديدة هكذا قفزاً على المراحل؟

ثم نراه في مكان آخر، من الصفحات الـ ٥٧٥ يبحث عبثا عن المنهج «البنيوي التكويني»، ولايجد الا «اشكالات» ناتجة عن الفروق التي توصل اليها غولدمان بين الفكر الماركسي وسوسيولوجيا الأدب. وهذه الاشكالات يبينها غولدمان على مقولة الوعي الجماعي. وفيما يلي نستعرض الاشكالات الأربعة التي نعتها الباحث بـ «المنطلقات» يتعلق الأمر بصفحتي ٤١ ـ ٤٢ من كتاب «من أجل سوسيولوجيا الرواية» لغولدمان.

وأبسط مثال على الخلط: «الفكر النظري» بدلا من «الفكر المفهومي أو التصوري»، دون مراعاة التدرج النظري بين «المعنى» و«المفهوم» و«المقولة».

ويبلغ الخلط درجة من السذاجة، حينما

لايستطيع الباحث التفريق بين «العام» ـ الذي يحلو له دائماً ترديده وبين «الشامل» في قول غولدمانLe Comportement globai السلوك الشامل ـ فترجمه «بالسلوك العام» لأن الشامل يدخل ضمنه الخاص والعام الخ . .

● يستعمل الباحث «البنية» الفكرية بدلا من البنية الذهبية بالاضافة الى البتر، والعنديات وفيما يلي مقارنة بين النص الغولدماني والنص الحمداوي . نشير الى نص غولدمان بالحروف الابجدية ونص لحمداني بالارقام وبالترتيب المقابل للحروف:

١ ـ «ان النتاج الأدبي، لس انعكاسا بسيطاً للوعي الجماعي الواقعيّ ولكنه ـ يميل دائماً الى أن يبلغ درجة عالية من الانسجام تعبر عن الطموحات التي ينزع اليها وعي الجماعة التي يتحدث الأديب باسمها، ويمكن تصور هذا الوعي، كحقيقة موجهة من أجل حصول الجماعة المذكورة على نوع من التوازن في الواقع الذي تعيش فيه ص ١١ لحمداني .

أ ـ «ليس العمل الأدبي انعكاساً بسيطاً لوعي جماعي حقيقي ومعطى، ولكنه محصلة لبلوغ مستوى عال من التناسق بين نزعات خاصة بوعي هذه الجماعة او تلك، وهو وعي يجب تصوره كحقيقة دينامية، موجهة (ة) نحو حالة ما من التوازن، وفي العمق، ما يعزل، في هذا المجال، كما في المجالات الأخرى، السوسيولوجيا الماركسية، عن النزعات السوسيولوجية والوضعية والنسبوية أو الانتقائية، وهو أنها ترى المفهوم الأساسي، ليس في الوعي الجماعي الحقيقي ولكن في المفهوم المؤسس للوعي الممكن، والذي وحده يسمح بفهم الاول» غولدمان .

مناقشة: مستوى الوعي ـ حسب لحمداني ـ الجماعي لايتعدى المستوى العادي الشعاري واللفظي، يمر خارج مركز التعاقد المتفق عليه في المدرسة الغولدمانية كما أن الباحث مر بتسلل خفي، حول جماعة المعهد السوسيولوجي للجامعة الحرة في بروكسيل التي باشرت أشغالها في البحوث ومن بين أعضائها لوسيان غولدمان .

وهكذا يتضح، أن تعامل الباحث مع «الوعي الجماعي» يتم عن طريق «التلفيق»

● بتر «معطى» القريب الى الحقائق الملموسة واستبقاء التجريد الصوري الجاهز وحده، وينتج عن هذا «البتر» خلل منهجي على المستوى النظري، فانه حسب منطق الباحث: «ان النتاج الأدبي، يميل دائماً الى أن يبلغ درجة عالية من الانسجام الخ . . . »

ولا يمنع أن تكون المقالة والافتتاحية، والحزب، والبيان السياسي، والراديو، والتلفزيون والسينما والرقص الخ . . كلها «تميل الى بلوغ درجة عالية من الانسجام»

● «ان العلاقة الموجودة بين الوعي الجماعي وبين الاعمال الابداعية الفردية الكبيرة على الخصوص، سواء كانت أدبية أم فلسفية أو لاهوتية، لاتكمن في شكل تطابق تام في المحتوى، ولكنها تتجلى في نوع من الانسجام، على مستوى أعلى، أو نوع من التطابق على مستوى البنيات لأن الأعمال الابداعية، تبقى مضامينها في شكل صياغة مجازية تختلف اختلافاً كبيراً عن المضمون الواقعي للوعي الجماعي» لحمداني ص ١٢ .

ب . «العلاقة بين الفكر الجماعي والابداعات الفردية الكبرى الأدبية والفلسفية والاثيولوجية (الاصولية) الخ تكمن، لا في تطابق المضمون، ولكن في تناسق أكثر تعميقاً، وفي تماثل البنيات التي يمكن أن تعبر عن نفسها بواسطة مضامين تخيلية (خيالية) مختلفة جداً عن المضمون الحقيقي للوعي الجماعي» ص ٤١ غولدمان .

مناقشة:

استعمل الباحث «الوعي الجماعي» بدل «الفكر الجماعي» .

«على الخصوص»، من عند ياته

استعمل «التطابق» بدل «التماثل»

والباقي تحريف صريح عن البند (ب) الغولدماني كما في صفحة ٤١

كما يتجلى التحريف في استعماله «صياغة مجازية» بدلا من تخيلية .

● «ان النتاج الأدبي الابداعي الذي يقابل بنية فكرية لجماعة ما، يمكن أن يكون في بعض الحالات من ابداع فرد، ليست له الا علاقة طفيفة مع هذه الجماعة ومع ذلك، فالخاصة الاجتماعية لهذا المؤلف (بفتح اللام) تكمن على الخصوص، في أن الفرد، ليس في مقدوره على الاطلاق، أن يضع من تلقاء نفسه، بنية فكرية منسجمة تقابل مايدعى عادة «برؤية العالم»، فمثل هذه البنية لايمكنها أن تكون الا من ابداع الجماعة والفرد يمكنه فقط، ان يترفع بها الى درجة عالية من الانسجام بتحويلها الى مستوى الابداع الخيالي الى مستوى الفكر النظري» لحمداني ص ١٢

ج . «العمل الأدبي المقابل للبنية الذهنية لهذه الزمرة الاجتماعي أو تلك يمكن أن يتكون في بعض الحالات (نادرة جداً) من طرف فرد، ليست له الا علاقات ضئيلة مع هذه الجماعة أو تلك وتكمن السمة الاجتماعية للعمل الأدبي بالخصوص في أن فرداً لن يقيم بذاته (بمفردة) بنية ذهنية متناسقة مقابلة لما يسمى بـ «رؤية العالم» . مثل هذه البنية لن تقام الا بواسطة

جماعة ما. والفرد بامكانه فقط، الدفع بها الى درجة من التناسق العالي جداً، وينقلها الى مستوى الابداع التخيلي والفكر المفهومي (التصوري)» غولدمان ص ٤٢

مناقشة:

استعمل الباحث «البنية الفكرية»، عوض البنية الذهنية

كما استعمل عبارة «لجماعة ما» بدل

De tel au tel qreupe social

أي «لهذه الزمرة أو تلك»

ثم بتر «نادرة جداً» والباقي تحريف

استعمل «الفكر النظري» دفعة واحدة والصحيح: الفكر المفهومي أو التصوري **la pensee conceptuelle**

● «ان الوعي الجماعي، ليس حقيقة أولية، ولا بحقيقة مستقلة. انه وعي يتكون ضمنيا من خلال السلوك العام للأفراد المساهمين في الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية» ص ١٣. لحمداني.

د. «ان الوعي الجماعي، ليس حقيقة أولية، ولا حقيقة مستقلة. انه وعي يتكون ضمنيا من السلوك الشامل للافراد المشاركين في الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية الخ..» غولدمان ص ٤٢.

مناقشة يخلط الباحث بين «العام» و «الخاص» من قول غولدمان «السلوك الشامل» وقد تقدم الحديث عن ذلك.

ويوهمنا الباحث أنه يعتمد على ما ساقه غولدمان في كتابه فهو يقول «ذلك أن العمل الأدبي والروائي على الخصوص، مهما تشابهت أحداثه مع أحداث الواقع، يبقى عالما منفردا لأنه عملية تخيلية تركيبية بالدرجة الاولى» وعندما نفتح ص ١٠٩ ن كتاب غولدمان لانجد ما يؤيد هذه الدعوى، بل نجد شيئاً آخر غير هذا ولاذاك. نجد (المنهج البنيوي التكويني في التاريخ الأدبي)

أليست هذه الهوامش للمراجع الأجنبية الا قناعاً يختفي وراء عجز الباحث ان حشر جملة من المصادر الأجنبية ليس سوى عملية زخرفية للكتاب وليكون ذلك تحريراً لميول الباحث الذاتية.

مدى تطبيق «البنيوية التكوينية» في الكتاب؟

للاجابة على هذا السؤال المحدد، نلقي نظرة على العنوان ذاته:

ولهذا العنوان تاريخ فالعنوان الذي قدم به الباحث رسالته لنيل دبلوم الدراسات العليا في اللغة العربية وآدابها بكلية آداب فاس يوم الست ١٩ يونيه ١٩٨٢ لم يكن سوى «المجتمع المغربي والرؤية الروائية» ومعنى ذلك في سنة ١٩٨٢:

- غياب الرواية وحضور الروائية
- غياب رؤية الواقع الاجتماعي وحضور الرؤية الروائية.
- غياب دراسة بنيوية تكوينية وحضور المجتمع المغربي

وكيفما كان الحال، فهناك فرق بين الرؤية الموصوفة «بالروائية» والرؤية المتعلقة بالواقع الاجتماعي. لأن مصطلح «رؤية العالم» يضبط الى حد ما هذه الروايات، ولا يخلط الأوراق وهذا جدول لتوضيح ذلك ويلاحظ فيه غياب البنيوية التكوينية رغم أن المؤلف حر في تغيير عنوان كتابه أو بعض فقراته.

رسالة الجزائر

مراحل واتجاهات في المسرح الجزائري

من: جروة علاوة وهبي

مر المسرح الجزائري منذ سنة ١٩٢٦ وإلى غاية ١٩٦٢ بخمس مراحل.

تبدأ المرحلة الأولى من سنة ١٩٢٦ وهي السنة التي يؤرخ بها بداية المسرح العربي في الجزائر وتمتد هذه المرحلة حتى سنة ١٩٣٤، اي على مدى ثماني سنوات.

امتازت العروض المسرحية في هذه المرحلة بشيء من الواقعية والاهتمام بقضايا ومشاكل الشعب اليومية، واقتصرت عروضها على انواع معينة من المسرحيات ذات الطابع الهزلي او مايعرف «بسكاتش». وكذلك المسرحيات الإرتجالية أو «الكوميديادي لارتى» وهي المسرحية التي تعتمد دائما على شخصيات معينة وثابتة، كالاب والبنت والخطيب والعاشق، لكن الرواد الاوائل في المسرح الجزائري حوروا وغيروا في الشخصيات المتعارف عليها في هذا النوع من المسرحيات الارتجالية، وجعلوا المحور الاساسي فيها هو رجل الدين او ابن القرية الذي يكتشف المدينة لأول مرة وما يحدث له من الغرائب والمواقف المضحكة. إلى جانب شخصية المحتال، وهي الشخصية «الماهرة التي تعرف كل شيء ولا تعرف شيئاً ومن الاسماء المسرحية في هذه المرحلة «علالو» و «دحون» اللذان كرسا جهودهما لاقامة ركائز المسرح العربي في الجزائر إضافة اليهما كانت هناك شخصية اخرى لها كل الفضل في احداث التاثير الكبير على مسار الحركة المسرحية وقتها

في الجزائر، وربما قلبت المفاهيم السائدة والمعمول بها يوم ذاك، رأسا على عقب، واقصد بها شخصية «المغامر» الذي جاب أطراف الدنيا على ظهر السفن إذ كان يعمل بحارا في أول حياته، وقبل أن يصبح الرائد الاول وهو «رشيد القسنطيني» مؤسس المسرح الشعبي ويذهب الامر ببعض النقاد إلى تسمية هذه المرحلة بـ «مرحلة المسرح الشعبي» واستطاعت الاسماء التى ظهرت في هذه المرحلة من تثبيت ركائز المسرح الجزائري وجعله مطلبا جماهيريا وعنصرا أساسيا وعاملا من عوامل الثقافة.

اما المرحلة الثانية. فتبدأ من سنة ١٩٣٤ حتى اندلاع الحرب العالمية الثانية، واذا كانت المرحلة الاولى بمثابة التمهيد لميلاد مسرح جزائري الذي كان من رواده علالو ودحون ثم رشيد القسنطيني الذي تمتاز اعماله بالخفة والسخرية، وهميا ميزتان كان رشيد يتمتع بهما حتى في حياته الخاصة. وإذا كان رشيد القسنطيني قد اكتفى في المرحلة الاولى بالتمثيل فقط، فإنه في المرحلة الثانية راح يساهم في كتابة المسرحيات فكتب للفرقة التي كان يعمل بها عدة مسرحيات ساحرة وطعّمها بما كان يعرف عنه من الخفة وسرعة البديهة. ولقيت مسرحياته إقبالا منقطع النظير وتجاوباً كبيراً من طرف الجمهور، الذي كان يأتي الى قاعة المسرح ليتفرج على الشخصيات التي كان قلم رشيد يتناولها بالسخرية والنقد، ويجعلها اضحوكة ولقد كان لمسرحياته وخاصة منها «جحا» و «فاقوا» و «الثقب» و «بنى وى وى» صدى كبيرا لانضير ولامثيل له في تاريخ المسرح العربي في الجزائر.

إن هذه المرحلة الثانية بالذات لقيت ضغوطا كبيرة من طرف المستعمر الذي احس بالخطر يتهدده إذا ما ترك الفرق المسرحية تواصل نشاطها، فراح يحاول إيقاف نشاطها، بفرض الرقابة الشديدة على نصوصها، لكن محاولات الاستعمار باءت بالفشل لأن الفرق المسرحية لجأت هي الأخرى إلى الحيلة، إذ كانت تقدم نصاً للرقابة غير النص الذي تعرضه. ولم يجد هذا الاسلوب حيث لجأ الاستعمار إلى اسلوب اخر إذ طلبت الادارة الفرنسية من الفرق ان تعمل تحت اشرافها، وأن تقوم هي باختيار النصوص المسرحية المعروضة وان تكون من التراث المسرحي الفرنسي غير ان اقتراح الادارة الفرنسية قوبل بالرفض من طرف الفرق المسرحية.. وقد ادى ذلك الى توقف الحركة المسرحية فترة قصيرة ليعود من جديد مع اندلاع الحرب العالمية الثانية.

اما المرحلة الثالثة فتبدأ من نهاية المرحلة الثانية وتمتد على زمن الحرب العالمية الثانية اي من ١٩٣٩ ـ ١٩٤٥ وتعتبر المرحلة الثالثة، اقل اهمية من المرحلتين الاولى والثانية وتعود اسباب ذلك إلى عدم التفاهم مع الادارة الاستعمارية. ولقد انعكس ذلك على نشاط الفرق، التي راح بعضها يقدم نصوصا اقل مايقال فيها انها لم تكن تعالج قضايا الشعب ومشاكله العديدة التي كان يتخبط فيها. كما ان المسرحيات التي يتم عرضها خلال هذه المرحلة التي لم تساهم ولو بالجزء اليسير في نوعية الشعب سياسيا بعكس مسرحيات المرحلة الأولى. وإذا كانت المرحلة الأولى قد شهدت عرض مسرحيات ذات مضمون سياسي مثل «فاقوا» و «بنى وى وى» فان المرحلة الثالثة لم تشهد الاعرض مسرحيات بعيدة كل البعد عن الصراع السياسي الذي كان دائرا في الجزائر يوم ذاك بين الادارة الاستعمارية وبين مختلف الأحزاب السياسية بل ان اغلب المسرحيات التي عرضت في هذه المرحلة كانت مهزوزة المضمون ومن مسرحيات هذه المرحلة نذكر «العودة إلى الارض» و «السعادة» و «العائلة» و «زوجة الاب» وغيرها.

ونلاحظ في هذه المرحلة، اتجاه الفرق إلى الترجمة والاقتباس من التراث المسرحي الفرنسي بعكس المرحلة الاولى غير أن هذا لم يمنع من ظهور كتّاب جدد خلال هذه المرحلة أمثال «محمد النوري» ومصطفى بديـع، ومصطفى كزدرلى، ومصطفى كاتب، كما نلاحظ أن الصراع الذي بدأ في المرحلة السالفة بين الفرق المسرحية والادارة الاستعمارية قد زادت حدثه، وبلغ الامر بالادارة الفرنسية ان طلبت من الفرق المسرحية العمل لفائدتها هي وان لاتقدم إلا المسرحيات التي تخدم مصالح الحكومة الفرنسية والحلفاء.. اي انها ارادت أن تجعل الفرق المسرحية ابواق دعاية لها وللحلفاء. إلا ان اصحاب الفرق المسرحية رفضوا طلب الادارة الفرنسية اما المرحلة الرابعة فتبدا من سنة ١٩٤٥، حيث انتصر الحلفاء، وهزمت النازية لذلك كان لهذه المرحلة رد فعل كبير على جميع المستويات إلا انها توقفت سنة ١٩٥٤ اي مع اندلاع الثورة التحريرية الكبرى.

لقد كان لهذه المرحلة الدور الكبير. وكان للفرق المسرحية نشاط كبير لعبت فيه دوراًها ما في التوعية السياسية جماهريا، وسنة ١٩٤٥ هي سنة تبلور الوعي السياسي ففي عام ١٩٤٥ دفعت الجزائر القافلة الأولى من الشهداء. (٤٥) الف في كل من سطيف وخراطة وقالمة. وحوادث الثامن أيار ١٩٤٥ معروفة تاريخياً. وكانت أغلب المسرحيات التي تم عرضها خلال هذه المرحلة ذات مضمون ثوري، كما أن هذه المرحلة شهدت تضاعف عدد الفرق المسرحية، ففي مدينة مثل قسنطينة كانت فيها (١٢) فرقة مسرحية إضافة إلى الفرق التابعة للمدارس ومن المسرحيات التي قدمت خلال هذه المرحلة «بلال» وهي مسرحية شعرية كتبها الشاعر الجزائري محمد العيد خليفة و «حنبعل» للمؤرخ توفيق المدني. و «بطل الشعب» للشريف شعيب» و «عدو الشعب» و «عنبسة» لاحمد رضاحوحو، ويمكن القول أن مابعد سنة ١٩٤٥، كانت هي البداية الفعلية لحركة المسرح العربي في الجزائر. فمع المرحلة اللاحقة، تبدأ حركة التوعية السياسية فنياً استعداداً لخوض معركة التحرير الكبرى.



وتبدأ المرحلة الخامسة من تاريخ المسرح العربي في الجزائر وهي اخر مرحلة من الحركة تحت الحكم الفرنسي وتبدا من سنة ١٩٥٦ وتمتد حتى سنة ١٩٦٢ وقد امتازت المسرحيات التي عرضت في هذه المرحلة بالاهتمام بقضايا الشعب اليومية وصراع الاحزاب السياسية ضد السلطة الفرنسية وكيف يمكن التخلص من

الاستعمار، والثورة على استغلال «الكولون» لطاقات الفلاح الجزائري.

مع اندلاع الثورة التحريرية سنة ١٩٤٥ زاد الضغط على رجال المسرح، واصبح الاستعمار يرى في وجود الفرق المسرحية خطراً يتهدد وجوده. وعلامة تنذر بانتهاء حكمه. لذلك جند كل امكانياته الجهنمية لمحاربة الفنانين ورجال المسرح. مما أوى بالاغلبية منهم إلى الالتحاق بصفوف، الثورة، اثر النداء الذي وجهته لهم جبهة التحرير، وبعد توقف نشاطهم وملاحقة البوليس لهم، وفي المنفى بتونس الشقيقة تكونت فرقة جبهة التحرير للفنون الدرامية، وتولى إدارة الفرقة الفنان مصطفى كاتب. وقد اصبحت الفرقة بعد ذلك سفير الجزائر الفني وسفير ثورتها إلى الاقطار العربية والبلدان الصديقة. وكانت مهمة الفرقة الاولى التعريف بالقضية الجزائرية وحق الشعب الجزائري في تقرير مصيره، ومع هذه الفرقة ولد جيل جديد من كتّاب المسرح اللذين جندوا كل امكانياتهم الابداعية لخدمة الثورة كتابة، ومن كتّاب هذا الجيل، عبد الحليم رايس الذي قدمت له الفرقة «اولاد القصبة» و «دم الاحرار» و «الخالدون» وقد ابرز فيها الكاتب وحشية الاستعمار الفرنسي، وانواع التعذيب الذي يعاني منه ابناء الشعب في سجون الاستعمار.

[illegible]ا يعد كاتب ياسين من كتاب هذا الجيل. فاول [illegible]ـمل ينشر له كان في سنة ١٩٥٦. ثم اصدر عدة مسرحيات منها: «الجثة المطوقة» و «الاسلاف يزدادون ضراوة و «مسحوق الذكاء» و «المرأة المتوحشة. وكاتب ياسين هو الوحيد من كتّاب جيله المسرحيين الذي واصل الكتابة بعد الاستقلال ومن اعماله التي قدمت. نذكر «رجل نعل المطاط» وهي عن الثورة الفيتنامية و «محمد خذ حقيبتك» عن العمال المهاجرين الى فرنسا و «صوت النساء» عن حرية المراة و «افكار موح الزيتون» عن الثورة الفلسطينية و «ملك الغرب» وغيرها.

وفي المرحلة السادسة من تاريخ المسرح العربي في الجزائر تبدأ مرحلة الاستقلال. حيث تعود الفرق المسرحية الى النشاط من جديد في مختلف المدن فقد بلغ عدد الفرق المسرحية في مدينة قسنطينة وحدها حوالى ١٥ فرقة، كما شهدت السنوات الاولى للاستقلال ميلاد فرقة المسرح الوطني، وتاميم العديد من قاعات العرض في كل من الجزائر وقسنطينة ووهران وعنابة وسيدى بلعباس.

وخلال هذه المرحلة يمكننا ان نتبين ثلاثة اتجاهات في الكتابة المسرحية.

١ ـ المسرح الشعبي: ويمثله أفضل تمثيل الكاتب والممثل «رويشد» ومسرحه امتداد طبيعي لمسرح رشيد القسنطيني، وقد ادرك رويشد متطلبات المرحلة الراهنة فنراه يجاريها محاولا أن لايكون متخلفا عما يحدث في عالم المسرح من تطوّر رغم أنه من الكتاب التقليديين.

قدم رويشد لفرقة المسرح الوطني مجموعة من المسرحيات عرفت كلها، وحوّل بعضها الى افلام تليفزيونية من مسرحياته نذكر، «حسن الطيرو» و «الغولة» و «البوابون» وكلها مسرحيات انتقادية كتبت باسلوب هزلي، وبلهجة التخاطب اليومية.

٢ ـ مسرح الاطالة والتراث: وخير من يمثل هذا الاتجاه هو ولد عبد الرحمن كاكي الذي ينهل من التراث الشعبي والخرافات، كما هو الحال مع الطيب الصديقي في المغرب الأقصى، وعز الدين المدني في تونس. فأغلب مسرحيات كاكي مستوحاة من القصص الشعبي القديم المحفوظ في الذاكرة الشعبية أو من الكتب التراثية العربية نذكر من مسرحيات هذا الكاتب «القراب والصالحين» و «كل واحد وحكمه» و «القراقوز» و «مائة واثنين وثلاثون» و «افريقيا قبل واحد» و «بنى كلبون» وهي مسرحيات كتبت كلها بلغة الشعب اليومية ويعدّ كاكي في مجال الاخراج خير من فهم التكنيك البريشتي وطبقه فهو إلى جانب كونه كاتبا يعدّ كذلك من افضل المخرجين في الجزائر.

٣ ـ مسرح الواقعية الثورية: ويمثله الكاتب والمخرج الشاب عبد القادر علولة. ومن المسرحيات التي قدمها نذكر «العلق» و «الخبزة» و «حمق سليم» و «الاقوال» واخيرا «الاجواد». ويحاول عبد القادر علولة الاستفادة من التراث الشعبي وخاصة من فن «القوال» والراوي، وقد جهد لابراز ذلك خاصة في «الاقوال» و «الاجواد». مع الاستفادة من الملحمية كما يعرفها برتولد بريشت ويعدّ عبد القادر علولة حاليا من خيرة المخرجين المسرحيين في الجزائر فقد استطاع حصد كل جوائز المهرجان الوطني للمسرح المحترف.

وظهرت في هذه المرحلة فرق مسرحية شابة «هاوية». كانت اشهرها فرقة «المركز الثقافي الجهوي بقسنطينة «كراك» وكذلك فرقة «سبعون» لمدينة وهران و «فرقة «مسرح وثقافة» في الجزائر العاصمة.

بيكاسو في مدريد

د. خيري الزبيدي

افتتحت الملكة صوفيا ملكة اسبانيا معرضا فنيا للفنان بيكاسو بمناسبة الذكرى ١٠٥ لميلاد الرسام العالمي بابلوبيكاسو. ويضم المعرض مجموعة كبيرة لاعمال الرسام الذي يعتبر اعظم مجدد للفن التشكيلي في القرن العشرين وذلك في قاعة متحف الفن الاسباني المعاصر حيث احتفل قبل خمس سنوات عام ١٩٨١ وفي المكان نفسه بالذكرى المائة لميلاد هذا الفنان.

وان كانت تلك المناسبة التي اقيم فيها معرض لاعمال بيكاسو جملة من لوحات الفنان المعروفة، فان هذه المناسبة قدمت لنا مجموعة من الاعمال الشخصية غير المعروفة في اغلبها حتى الان وان كانت لاتقل اهمية عن الاعمال المعروفة. علما بان مصدر اغلبية الاعمال التي تضمنها المعرض هي مجموعة الاعمال الخاصة التي تمتلكها ارملة الفنان ـ جاكلين بيكاسو ـ وبعبارة اخرى فان هذه المجموعة من الاعمال العملاقة هي الثروة الخاصة التي كان الفنان قد احتفظ بها لنفسه. ولذا يمكن اعتبار الاعمال التي وصلت مدريد بمثابة مجموعة بيكاسو الخاصة به.

ولازالت اكثر هذه الاعمال مجهولة بالنسبة للشعب بشكل عام باستثناء بعض النماذج التي ارسلت في مناسبات خاصة ولاقامة معارض لاعمال بيكاسو.





ويروي المسؤولون في متحف الفن الاسباني المعاصر ، بأن الاجراءات التي اجريت للاتصال بـ جاكلين بيكاسو ـ قبل وفاتها بأيام ، للتفاوض معها حول امكانية الحصول على هذه الاعمال بهدف اقامة المعرض اصطدمت بكثير من الصعوبات حيث لم تجب ارملة بيكاسو على اية من المكالمات الهاتفية بالفرنسية في مكان اقامتها في ـ فوخينس ـ بل كان الجواب يتكرر وفي كل مرة وهو ان السيدة غير موجودة ، او انها مشغولة ولا تستطيع الاجابة في الوقت الحاضر . وفي احدى المرات اجريت مكالمة وكانت بالاسبانية حولت مجرى الاحداث ، فقد اجابت ارملة الرسام جاكلين بنفسها وابدت اهتماما واضحا باقامة المعرض .

وضم معرض بيكاسو الذي يمكن اعتباره معرضا شخصيا (٦١) عملا فنيا بين لوحات واعمال نحت ورسومات ـ قام الرسام بانجازها ما بين ١٩٠٢ ـ ١٩٧٢ ، وتعكس اهم تحولات مسيرة بيكاسو الفنية التي لا تخلو من التعقيد على الرغم من ان الاعمال التي عرضت لاتشكل في مضمونها سلسلة التطورات التي تعرض لها فن بيكاسو انما هو ابراز لنشاءة اعمال الفنان كل على انفراد .

ان ـ الرسوم التكعيبية ـ تشكل الفجوة الوحيدة التي عانى منها المعرض اذ يعود تاريخ اللوحات التكعيبية الى عام ١٩١٩ . ورافق المعرض دراسة كاملة عن اللوحات المعروضة ، متضمنا مجموعة من الابحاث والمقتطفات الشعرية عن بيكاسو لشعراء وكتاب ونقاد جميعها باللغة الاسبانية وكذلك مخطوطات لكتاب وشعراء مثل ـ برغامين وغيين ورافائيل البرتي ، لم تنشر من قبل .

كذلك تضمن المعرض قطع سيراميك ، اطباق . قطع من البرونزو ، مجلدات ضخمة مليئة برسومات ونقوشات واشياء اخرى نقلت بقصد او بدونه . وقد كان ـ بابلوبيكاسو ـ من جامعي التحف ، يدفعه في ذلك حب الاستطلاع الذي اشتهر به ، فقد جمع مع الاشياء ما لايمكن تصوره ـ مثل رأس الثور المشهور المؤلف من مقعد ومقود دراجة ـ .

كما اشتهر بيكاسو بقدرته على معالجة الاشياء واعطائها اشكالاً اخرى .

هذه القدرة بالذات استعملها الفنان في اعماله الفنية . وقد جمع بيكاسو ايضا مجموعة من اللوحات والمنحوتات المعاصرة والقديمة الافريقية والاسبانية الاصل .

وتوجد هذه المجموعة التي وهبت من قبل ورثة بيكاسو تلبية لرغبته للحكومة الفرنسية ، في متحف بيكاسو في فندق ـ Sale ـ حيث يضم اعمالا لعدة فنانين مثل ـ بالتوس ـ وبراك و ـ سيزان ـ و ـ شيريكو و ـ ديغاس ـ و ـ ميرو ـ و ـ رينوار ـ .

الا ان بيكاسو احتفظ لنفسه بمجموعة من التحف الفاخرة التي لم يرها انسان آخر كما يقال وبذلك يكون بيكاسو افضل مجمع لاعماله العملاقة . فهو لم يحتفظ بمجموعة كبيرة من اعماله فحسب ، بل كان يحتفظ بلوحة من كل طور من اطوار حياته المعقدة ، وتشكل هذه «التحف البيكاسية» كما سماها المصور الامريكي «دوغلاس دونكان» في كتابه الذي اهداه لهذه اللوحات ـ هالة اسطورية لم يعرف عددها الحقيقي مطلقاً في حياة بيكاسو ، الى ان تمكن ـ موريس رهيمز ـ من جرد هذه المجموعة بعد موت بيكاسو . وقد بين الاحصاء الذي اجراه ـ موريس ـ بأن بيكاسو احتفظ بـ (١٨٧٦) لوحة و (٧٠٨٩) قطعة رسم بالاضافة الى (٤٦٥٩) قطعة اخرى متضمنة في اكثر من مائة دفتر ـ و (١٨٠٠٠) صورة مطبوعة و (١٣٥٥) قطعة نحت و (٢٨٨٠) قطعة سيراميك ، وجميعها من عمله الخاص . قدرت قيمتها حينئذ بحوالي ١٢٥٠ مليون فرنك فرنسي .

هذا الكنز من اعمال بيكاسو الذي يفوق في عدده وضخامته اي خيال ، لم يكن شيئا فريدا بسبب حجمه فقط ، وانما كما ذكرنا سابقا ، لاهتمام بيكاسو نفسه به . والاحتفاظ به كثروة خاصة مراعياً ان يضم مجموعة تمثل كافة اطوار حياته الفنية والعاطفية . حيث يستوحي



الفنان في العديد من لوحاته هيئة زوجاته واولاده واصدقائه بالاضافة الى تلميحات لامور خاصة وسرية ، وجميعها تبين مدى قدرة الفنان الابداعية وقدرته اللامتناهية .

ذلك ما استطاع مدير متحف بيكاسو في باريس - دومنيك بوثو - التعبير عنه حيث يقول : «ان ولادة المتحف ، انما كانت نتيجة مباشرة لرغبة الفنان واصراره السري الدؤوب على ذلك .... هذا وان - جاكلين بيكاسو - فتحت في مدريد بابا يطل على اعمال بيكاسو حيث يمكن التعرف جزئيا على اعماله العملاقة . وعلى الرغم من ذلك فانه من الضروري التعرف على ذلك الكنز من الخيال المبدع والقدرة التي حركته .

منحت الحكومة الاسبانية جائزة «ثربانتس» للادب لعام ١٩٨٦ للكاتب المسرحي الاسباني المعروف انطونيو بيرو بايخو . وان هذه الجائزة هي ارقى جائزة ادبية تمنحها وزارة الثقافة الاسبانية سنويا سواء من الناحية المعنوية او المادية ، حيث بلغت قيمتها هذا العام عشرة ملايين بيزيته . وان هذه الجائزة تأسست عام ١٩٧٥ وتحمل اسم الكاتب الاسباني «ميغيل دي ثربانتس» المعروف بروايته الذائعة الصيت «دون كيشوت» ، ومن المعلوم جائزة «ثربانتس» محط انظار جمع غفير من الكتاب ويتبارى عليها سنويا كتّاب ليس من اسبانيا فحسب وانما من امريكا اللاتينية الناطقة بالاسبانية (عدا البرتغال والبرازيل) .

يبلغ بايخو من العمر سبعون عاماً ، وعرف بنضاله ضد الدكتاتورية ابان حكم فرانكو ، وجسد من خلال اعماله المسرحية مقاومته ورفضه ومواجهته للسلطة انذاك ، ودافع احيانا عن شخصيات مرموقة في تأريخ اسبانيا امثال غويا ولارا وبلاثكيث وغيرهم ، وبذلك اصبح شاهداً حيا لواقع المجتمع الاسباني . قدم اول عمل مسرحي على خشبة المسرح عام ١٩٤٩ وكانت مسرحيته المشهورة «قصة سلم» .

تعرض بايخو للمطاردة من قبل سلطة فرانكو ، وحكم عليه بالاعدام ، ونجا بأعجوبة ، ثم نقل الى عدة سجون داخل اسبانيا حتى افرج عنه عام ١٩٤٦ ، ووضع تحت المراقبة .

اختير بايخو بالاجماع عام ١٩٧١ لعضوية اكاديمية اللغة وقد كان العضو الوحيد الذي تمكن خلال حياة الجنرال فرانكو من تسلق سلم الاكاديمية والوصول الى اعلى درجاتها .

اصدر بايخو ٢٤ عملا مسرحيا ، مثل حفلة القديس او ثيديو ، القصة المزدوجة للدكتور بالمي ، رقود المنطق ، المؤسسة ، حوار سري ، نافذة القبو ... الخ .... وتعرض مسرحيته «لاثارو في المتاهة» حالياً في مدريد .

اما الكتاب الذين فازوا بجائزة «ثربانتس» للاداب منذ تأسيسها فهم :

- خورخي كيين ١٩٧٦ .
- اليخوكاربنتير ١٩٧٧ .
- دماسو الونسو ١٩٧٨ .
- خورخي لويس بورخس وخيراردو دييغو ١٩٧٩ .
- خوان كارلوس اونيتي ١٩٨٠ .
- اوكتابيو باث ١٩٨١ .
- لويس روزالس ١٩٨٢ .
- رفائيل البرتي ١٩٨٤ .
- كونثالو تورنته باستير ١٩٨٥ .

بيت الارواح: رواية من تشيلي

ترجمة
لبنى المان

«شوبان يعزف على البيانو بأيدٍ خفيّة . . . كلب بحجم الحصان ، ذو مخالب تمساحية يأكل المربّى كراسٍ ترقص وقناني التوابل تتراكض على المائدة . . »

هذه هي بعض الصور التاريخية في رواية «بيت الارواح» للكاتبة التشيلية إيزابيل أليندي وهذه هي روايتها الاولى التي نالت نجاحاً عظيماً في امريكا اللاتينية واوروبا الغربية .

ظهرت هذه الرواية للمرة الاولى عام ١٩٨٢ باللغة الاسبانية وحققت نجاحاً ساحقاً في اسبانيا والدول اللاتينية . كما ظهرت ترجمتها الى لغات اجنبية اخرى والتي وصلت مبيعاتها الى اربعمائة الف نسخة في فرنسا وبقيت على رأس قائمة المبيعات لمدة طويلة في المانيا الغربية منذ مطلع عام ١٩٨٥ . حققت إيزابيل أليندي ، الصحفية السابقة ، نجاحاً باهراً ، حتى في وطنها (تشيلي) بالرغم من أن النظام العسكري الحالي هو الذي أطاح بحكم عمها الراحل سلفادور أليندي واغتياله ، الا ان هذا النظام وافق على توزيع هذه الرواية .

تعد رواية «بيت الارواح» سيرة اسروية (قبلية) تمتد عبر أربعة أجيال ، لكن أبعادها السياسية المعاصرة واضحة ، ولم تذكر الدولة (تشيلي) في الرواية لكن شخصية «المرشح» الذي يصبح «الرئيس» فيما بعد هو بالتأكيد

شخصية أليندي. وكذلك فان «الشاعر» في الرواية هو «بابلو نيرو د» شاعر تشيلي الراحل الحائز على جائزة نوبل، ان كل الشخصيات في الرواية تردد اشعار نيرودا وتحفظها عن ظهر قلب.

ان ظهور الأرواح والاشباح شيء اعتيادي في «بيت الارواح» العائد لأسرة «ترويياس» فسكنة هذا البيت هم اشخاص غريبو الاطوار مثل «روزا» الجميلة ذات الشعر الاخضر الذي يبدو وكأنه «غطاء نباتي» يمتد الى خصرْها.

واما «نيكولاس» فهو متعدد المواهب والاعمال فهو مُدرِّس ناجح لرقص الفلامنكو، وهو صانع مناطيد من نوع زبلن، وهو مدير مزرعة مختصة بصناعة سندويشات الدجاج.. ثم نراه مسافراً في أرجاء الهند مرتدياً حفاظة اطفال ونراه كذلك مؤلفاً لاطروحة ذات (١٥٠٠)٠ صفحة.

اذا كان بعض هذه الصور والاحداث مألوفاً، فان السبب يعود الى تأثر هذه الكتابة برواية «ماركيز» «مائة عام من العزلة» التي هي ايضاً رواية اربعة أجيال في مدينة لاوجود لها. ان «روزا» الجميلة في رواية «اليندي» هي من نمط الجميلة رمديوس» التي اشتهرت لصعودها الى السماء مع الغسيل في رواية «ماركيز».

وكذلك الحال مع «نيكولاس» المتعدد المواهب في «بيت الارواح» إذ يناظره في رواية «ماركيز» المخترع المجنون «خوزيه أركاديو بوندا» الذي يسعى لصنع حجر الفلاسفة.

لكن رواية «بيت الارواح» لاتعتبر صورة عن رواية «ماركيز» ذلك لأن اسلوبها هو اسلوب الواقعية السحرية الذي يتميز به الادب الروائي في امريكا اللاتينية. إن لايزابيل أليندي موهبة هائلة في خلق شخصيات نمطية مع لمسات سريالية كوميدية خاصة بها.

وكمثال على ذلك، نتناول معالجتها لصورة الأب «استيبان» في أسرة «ترويباس» في مجتمع أبوي وزوجته «كلارا»، التي تقدم صورة هزلية (كوميدية) مضحكة للزواج غير المناسب. ان استيبان «شخص ذو فطرة سليمة لكنه مقسوم عليه ان يزعج زوجته التي تؤمن بالخرافات وقراءة الطالع وتعيش في عالم أحاديثها مع الأرواح والاشباح، ويحاول «استيبان» إرضاء زوجته لكن كل محاولاته تبوء بالفشل مثل فكرته لتقديم سجادة مصنوعة من جلد كلبها الميت «برباس» ووضعها على الفراش هدية لها بعد زواجهما إذ «تحدق عينا الكلب الزجاجيتان بها بنظرة يائسة» إن عدم احساس «استيبان» تجاه زوجته يستمر حتى بعد رحيلها. فلا يقبل المواساة «يعلّق حقيبة من الجلد تحت قميصه تحتوي على طاقم اسنان زوجته التي اصبحت رمزاً للحظ السعيد، لكنه كان قد حطم اسنانها الطبيعية في مشاجرة قبل سنوات،

لايتحسن تصرف الجيل الثاني من أسرة «ترويباس». فمنها يظهر «خايمة» أخو «نيكولاس» التوأم المستعد لاعطاء ثوبه عند رؤية محتاج أو فقير، وفي احدى المناسبات نزع سرواله في ساحة عامة واعطاه لفقير مما أدى الى تهليل الناس له. ويمكن اعتبار بيانكا أكثر الشخصيات عقلانية في الاسرة هذه لانها لاتبدي «اي ميل لروحانيات الام ولا لغضب الأب وعصبيته» ولكنها الوحيدة من قبيلتها التي ضربت بتقاليد عائلتها عرض الحائط.

ويستمر هذا السرد الهزلي حتى تصل شخصيات الرواية الى السبعينات. وهنا تتعرض أسرة «ترويباس» الى معارك عنيفة بين الاستبدادية (الحكم الفردي) والاشتراكية، التي هي رمز لوضع تشيلي المعاصر.

وهنا تبدي أليندي مهارتها الصحفية عند إثارتها الحوادث التي شاهدتها. وسقوطهم شديد الانحدار. وليس غريباً ان تتغلب الواقعية وينقرض السحر والخيال إذ تحول أليندي الشخصيات الى نماذج أصلية لليمين واليسار في الوضع المعاصر في امريكا الاتينية.

ان الصفحات الاكثر أقناعاً والاكثر إثارة هي تلك التي تصف اغتيال أليندي.

ان هذه الرواية الأولى للكاتبة إيزابيل أليندي يُبَشِّر بمستقبل روائي كبير وواعد.

ولكنها تحتاج الى ان تنفصل عن هيمنة معلمها ماركيز حتى تستطيع ان تتحدث بصوتها المتميز والخاص بها.

ان رواية «بيت الارواح» من اهم وأبرز روايات عام ١٩٨٥ وتتميز بالمتعة التي تمزج بين الخيال الذي تاتضصمنه سيرة عائلية وبين الواقع الذي تضمن وضعاً سياسياً (اي الوضع الراهن في تشيلي).

رواية «بيت الارواح» من نسج الخيال ولكن معظم شخصياتها مستعار من تجربة أليندي الشخصية اذ يمثل «استيبان ترويياس» العصبي المزاج صورة لجد الكاتبة وتمثل«كلارا» الرقيقة في حديثها واتصالها بالارواح صورة لجدتها.

استطاعت أليندي المزج بين عناصر الخيال السحري والواقع بشكل مقنع ويعزى ذلك الى انها عاشت أجواء مماثلة للجو الذي ساد روايتها «بيت الارواح» إذ تقول: «إنني حين أكتب لاابتدع شيئاً جديداً وانما أدوِّن خبراتي فقط.

اما الجزء الثاني من الرواية فانه لم يكن اقل شأناً إذ انه يصور الحياة السياسية الراهنة في امريكا اللاتينية وتقول اليندي: ان وجود السياسة في الرواية هو كوجود السياسة في الحياة اليومية في االمريكا اللاتينية.»

وتصور الرواية التوتر السياسي حيث تبدأ بالتعاطف مع الشخصيات بمختلف اتجاهاتهم السياسية. كما تتصف بطابع امريكي لاتيني خاص يتميّز بفيض العاطفة والحب والدماء والعنف والغموض.

جنكيز ايتماتوف:
لكل كاتب نقطة انطلاق
اوتماس مع الواقع الخاص به



ترجمة د. على عبدالامير صالح

جنكيز آيتماتوف (ولد عام ١٩٢٧) كاتب سوفيتي له عدة روايات منها:

«جميلة»، «شجرة الحور ذات المنديل الأحمر»، «وداعاً ياغولساري». المعلم الأول»، «حقل الايام»، «الباخرة البيضاء»، وقد ترجمت جميعها الى لغات كثيرة ونالت تقديراً تستحقه من قبل الكتاب والنقاد وجماهير القراء على اختلاف أذواقهم وثقافاتهم.

● لماذا عدت من جديد لتناول موضوع الحرب في رواية «الغرانيق المبكرة» هل إختيارك هذا الى حدٍ ما تفعله الحياة المعاصرة؟

ـ المعارك تبقىٰ معارك. انها تدور عادةً في الخطوط الامامية من الجهة، لكن هناك دوماً نواح عديدة يمكن الوصول اليها من خلال الى المعارك.

سأحاول التعريف بطريقتي في التناول بنحو أكثر دقة. تحدوني رغبة واعية أو ربما غير واعية في الكتابة عن انسان ما، إنسان في مقتبل العمر، وكيف كان تماسه مع الحرب، كيف استقبلها، وكيف تصرف إزاءها. هذا هو الشيء الأول.

ثانياً، اهيء نفسي لمهمة أعظم: أن أبين انه مهما كانت العمليات الحربية مهلكة ومدمرة، فانها لا تقدر ان تحطم الانسان ورغم طبيعة الحرب فان القوىٰ الداخلية للطبيعة البشرية تتصاعد فتحول العمليات الدفاعية الى مجابهة الشر وردعه.

في الوقت الراهن يحتل موضوع الوحشية والقسوة مكاناً رئيساً في الأدب والفنون في الخارج ـ خاصة في السينما والمسرح ـ. انها واحدة من الموضوعات التي استخدمت وأستغلت بكثرة. في محاولة لمداعبة غرائزنا، «الوسائل الجماهيرية في كثير من الاحيان تجسد لنا القسوة البدنية، بكافة اشكال العنف والقتل والتعذيب وإراقة الدماء. هذا كله يثير فينا القلق والهلع، وهي طريقة أكيدة في التأثير على عواطف الناس، ومحاولة لتحويل الفن الى ضرب من التنويم، وتضليل الجماهير وتعميتها.

بيد أني ارى ان الفن يجب ان يأخذ الحياة الانسانية الطبيعية كنقطة إنطلاق له.. انني مع الفن الطبيعي، وليس الفن القاسي إن مايهمنا حقاً هو المدى الذي يتصرف فيه الانسان كأنسان. هذا هو بالضبط ما حاولت الكشف عنه.

في «الغرانيق المبكرة» (طبعاً، بالنسبة للقراء الذين سيحبون الرواية وأنا متأكد إنها قد لا تروق للبعض) وددت التعبير عن الخصائص الروحية التي تكون دائما عظيمة، باهرة، وبخاصة في تلك الفترات المتجهمة والمروعة من التاريخ.

● عندما نقول ان رواية «الغرانيق المبكرة» تدور عن الحرب، فاننا نقصد بذلك المعنىٰ العام جداً لها، من الأصح القول انها تعكس إنطباعاتك كشاب عن سنوات الحرب. ومادامت إنطباعات الطفولة والشباب مهمة جداً للعمل الابداعي، أود توجيه سؤال في هذا السياق مع انك قد زرت نصف اقطار الدنيا تقريباً، فانها لا ترغمك ان تبقىٰ روحياً في قريتك Sheker والكتابة عما خبرته؟

ـ: إنطباعات الطفولة والشباب بالتأكيد مهمة

● عن مجلة (الأقلام) صدرت مؤخراً رواية «الغرانيق المبكرة» لأيتماتوف ترجمة: عبدالواحد محمد

للغاية في الحياة الابداعية للكاتب. انها ينبوع أو بئر مقدس تأخذ منه باستمرار الأفكار، الصور وأوصاف الناس. في الطفولة والشباب تكون قادراً بنحو خاص على إدراك وتشرب فتنة الطبيعة. فيما بعد لن يكون لديك متسع من الوقت لكي تعجب بالطبيعة وقلما تشعر بالسلام الداخلي التام يكون الطفل مستقلاً، يحلم أكثر وله قابلية أكبر على الاحساس.

● فيما أنا أقرأ «الغرانيق المبكرة»، «الباخرة البيضاء» و«جميلة» للحياة اليومية وهي ليست من صنع الخيال وانك بالأحرى إستقيتها من ينبوعك

ـ طيب، الصخرة المسماة «السرج» التي جلست عليها وتخيلت نفسي أسبح عبر نهر كركرو السريع الجريان مازالت موجودة فعلاً الى يومنا هذا ان الصور الحقيقية، بالطبع، قد إكتملت بفعل خيالي لما كنت طفلاً، لكنني إستخدمها فيما بعد بهذا الاسلوب المتغير. تفاصيل كثيرة أخرى هي أيضاً وبشكل واضح مستقاة من عالم الطفولة التي عشتها.

كتب الكثير عن اهمية الطفولة للكاتب لذا فاننا الآن لا نغطي موضوعاً جديداً. حلمت وأنا طفل بزيارتها ـ افريقيا والهند على سبيل المثال ـ وقد حاولت ان أرى وأفهم أكثر ما يمكن. لكنني الآن فيما أحاول أن أخبرك بما شاهدته عليّ ان اجهد ذاكرتي في إعادة خلق المشاهد.

● لقد قضيت طفولتك في قرية شيكير، وليس في مدينة حيث تكون حياة الطفل منظمة أكثر وتخضع لاحتياجات الراشدين

ـ كتبت في «لتراتورنايا غازيتا» (المجلة الادبية) عن الحقيقة بان ابني لم يكن قادراً على ان يفرق بين بيضتي العقعق والعصفور. رغم ان حياة المدينة تحفز أكثر على التطور الفكري، فان سكان المدينة قد فقدوا مع ذلك شيئا ما. لقد تدربوا على فهم وإستيعاب الأمور المعقدة لكن هذا ليس كل مايجب أخذه بعين الاعتبار.

في الوقت الذي يكون فيه الانسان متفتحاً بنحو خاص لأنطباعات الحياة، فأنها قلما تكون واعية بالطبيعة، بالحشائش، بالغابات، بالجبال، بالطيور والحيوانات. وبهذه الطريقة فان الانسان يكبر غير مكترث بالطبيعة.

حالات جديدة، طبعاً، تجعلني أشعر بالفرح بعض الامور تجعلني أحزن. من المدهش كون الريفيين في قريتي قد أمسوا متعلمين وذوي مهارة تكنيكية، لكن من المحزن، اولاً انهم نسوا التقاليد القومية الجديرة بالاهتمام، وثانياً لا يقدرّون دائماً ثقافتهم الروحية المميزة.

في حياتي صادفت أناساً أميين كانوا، على اية حال، متمسكين جداً بالمبادىء الانسانية. وهذا ما يهمنا حقاً. ولهذا السبب اعتمد في اعمالي على ناس اعرفهم وأتذكرهم جيداً والذين بالنسبة لي ذوي منزلة خاصة وذوي قواعد أخلاقية سامية.

إن قرية قرغيزية كبيرة تعد مصدراً داعياً بالنسبة لي. حياة القرويين منحتني الكثير من الحبكات الروائية، الشخوص والصور، بهذا الشكل ضمنت شيكير كما كانت في الماضي في **المجال السيكولوجي للقضايا المعاصرة. إنها بالتأكيد أمست قرية مدهشة اليوم، رغم انني، اعيد القول، أحس بالحزن لما أتذكر صورتها في الماضي. لكنني ايضاً مولع بالحياة هناك اليوم.**

● هل تزور شيكير كثيراً؟

مرتين أو ثلاث في السنة.

وهل تمنحك الانطباعات التي تحصل عليها من الزيارات مادة لأعمالك الأدبية؟

لم أفكر أبداً أن اكتب بشكل مباشر لأن الفن دوماً «يحول» المادة وعندها فقط يمكننا ان ندعوه فناً.

أنا لا اعني مادة بالمعنى الأدبي (لعمل فني) ولكن مجازياً إذ تتم الاستفادة منها في صنع التاريخ والزمن. كنقطة إنطلاق للكتابة القصصية.

أحسب ان لكل كاتب نقطة إنطلاق اوتماس مع الواقع خاصة به. كل التجارب يجب ان تركب وتوحد: حياة المدينة، الرحلات واشياء كثيرة اخرى. إذا ما استخدمنا لغة الرأسماليين، فبوسعك القول ان شيكير هي رأسمالي و«الاشياء الكثيرة الأخرى». مصادري إضافية مأخوذة من خارجها ومع مرور الزمن قد يتسنى لها ان تسود (تتغلب) في نتاجي.

● كل شيء جائز، طبعاً، إنما حتى الآن من الجلي انه في وصفك للحياة في شيكير نجحت ليس في طرح القضايا العامة. في وسع المرء ان يتذكر الحماس الذي سيطر على أراغون وهو يترجم «جميلة» الى الفرنسية، مبديا إعجابه الشديد بها قائلاً إنها أجمل قصة حب في العالم. أعمالك الروائية الأخرى قوبلت كذلك بالاهتمام والاعجاب ليس في بلدنا وحده بل في الخارج أيضاً. لذا فأن «الجسر» الذي يربط قرية شيكير ببقية أنحاء العالم قوي وصلب.

هل كنت مدركاً بذلك عندما كنت تكتب «جميلة»؟

ـ كنت متيقناً على الدوام بأن على «قضايا شيكير» ان تتغلغل الى قلب الفنان وعندها فقط تحوز على دلالة عامة. ثمة مسائل في كل حالة معينة يمكن ان تُفسر لنا اهميتها أو دلالتها «العامة».

هل تعتبر الاساطير «جسراً» إضافياً لك، لأنها تهب القصة دلالة أكثر شمولاً؟

ـ لماذا الأساطير؟

● لأن بنيتها تحتوي على طراز عام للعالم وفي مقدرتك إشتقاق الاستعارات والرموز منها.

ـ لا، الاساطير لا تهب القصة دلالة عامة. لكن من خلال فهم القوانين الطبيعية العامة تحقق ذلك. انت تعرف، هناك أناس كثيرون يعرفون

حكايات عديدة، أساطير وخرافات شعبية ويتذكرون كل التفاصيل الصغيرة للحياة اليومية، غير ان الكاتب يحتاج كذلك الى «تربية معاصرة» تصهر معرفته بالحاضر مع كل الخبرات الماضية للثقافة العالمية. هذه هي دعامته التي بدونها ليس بامكانه ان يعطي الشؤون المحلية الدلالة التي تستحقها. بالطبع، الخبرات تتراكم خلال حياة الانسان وفيما هو يطور ذخيرته الداخلية من المعرفة والثقافة. لو قيض لي الآن ان اكتب «جميلة» أو «عين البعير» فسوف أصف كل شيء باسلوب أكثر تعقيداً.

● بوسع الكاتب أن يستخدم الفولكلور بطرق مختلفة في اعماله. في «وداعاً ياغولساري»، مثلاً، رسم مصير «تاناباي» و«غولساري» سوية باسلوب شاعري كما ان القصة المؤثرة لأم الظبي mother-doe في «الباخرة البيضاء» قد فسرت غريزياً على انها دفاع أخلاقي، كدعوة لأحترام التقاليد والقواعد السلوكية للأجداد، إذا ما تجاهلها المرء أو انتهك حرماتها، فسوف يكون مصيره الهلاك.

كيف تنظر الى القصيدة الملحمية الشعبية، هل تعتبرها توكيداً للمبادىء الخالدة، الثابتة، الشاملة التي مازالت تحتفظ بقيمتها، أم تعتبرها اسلوباً شاعرياً بوسع المرء ان ينتقل بواسطته من قصة محددة الى صور رمزية؟

ـ القصيدة الملحمية ماثلة على الدوام في ذهني. إنها إبداع متعدد الجوانب للحكمة الشعبية. بيد انني لم أضمن القصيدة الملحمية وحدها في نتاجاتي ـ أنني أحاول ان استخدمها بشكل محور. بواعثي تختلف من حالة الى حالة. في حالة ما تكون إسلوباً. في «وداعاً ياغولساري» اغنية الصياد هي إسلوب ينقل العناصر المأساوية في حياة البطل وحالة الفوران النفسي والعاطفي التي تهيمن عليه. أما في «الباخرة البيضاء» فتكون القصيدة الملحمية المفهوم الرئيس، الفكرة الأساس للرواية.

ليس ثمة طريقة للاشتراط أو الاقرار مسبقاً كيف يمكن ان تستخدم القصيدة الملحمية: كل حالة معينة تتطلب معالجة جديدة وجواباً جديداً. معتمداً بنحو واضح على موقف الشخوص فيما اذا كانت القصيدة الملحمية بالنسبة لهم جذراً ثقافياً، فيما اذا كانوا هم وآباؤهم وأجدادهم يعرفون «ماناس» (قصيدة ملحمية قرغيزية) وفيما اذا كانت القصيدة الملحمية جزءاً من عالمهم الروحي وتنسجم مع وجهات نظرهم وتربيتهم، إذا ما كتبت رواية عن الأكاديمي كورنتشاتوف، فلا اظن انني سأستخدم شكل القصيدة الملحمية.

في بعض الأحيان أضمن اعمالي طبقات «لا شخصية» من الوعي الشعبي تعكس وجهة نظر معينة لا هي للمؤلف ولا للبطل. إنني أضمن هذه الطبقات عندما احتاج الى أن أقول شيئاً «عاماً».

● في «جميلة»، رحيل دانيار وجميلة عن القرية يذكرنا بطرد آدم وحواء من الجنة الذي اصبح بالنسبة لهما أمراً محزناً وبغيضاً. من الشيق انك إستخدمت هذا الاسلوب، هل حثك عمل ادبي ما على إتباع هذا الاسلوب ام أنه مجرد شيء لم تكن تقصده؟

ـ ها انت، قد تطرقت الى موضوع شيق، بالاحرى معرفة الميثولوجيا المسيحية يجعل حقاً قراءة «جميلة» أكثر جمالاً وقيمة، لكنني لا أستطيع القول انني فكرت بذلك خلال كتابتي للقصة.

● انت تعني، انها ببساطة مجرد صدفة ان تكون إسطورة الكتاب المقدس ورواية «جميلة» متشابهتين في الموضوع.

ـ على الارجح انها مجرد صدفة سُئلت ذات مرة لماذا الرواية التي تحمل عنوان «الباخرة البيضاء» («بعد الحكاية») التي نشرت في المجلة قد اصبحت «بعد الحكاية» (الباخرة البيضاء) لما ظهرت في كتاب. إعادة ترتيب العنوان والعنوان الفرعي يبدوانه يلمح سراً الى التحول في توكيد المعنى من الرمز الى النتيجة، من المثال الى الواقع، ومن الحكاية الى ما حصل لأبطالي ما بعد الحكاية.

في الحق، من الأسهل لي أن اشرح ذلك. لما جلبت الرواية الى الكسندر تغاردوفسكي قال انه يظن ان عنوان «بعد الحكاية» عادي جداً وتقليدي وبدلاً منه إقترح «الباخرة البيضاء». لكنني أفضل عنواني لانه اكثر دقة.

حسن، هذا بالتأكيد درس تعليمي للنقاد، ويجب حفظه في الذاكرة عندما نفكر ملياً لماذا غير الكاتب شيئاً ما في مؤلفه وماالذي حث على هذا التغيير، إنما دعنا نعود الى حديثنا عن القصيدة الملحمية. على الرغم اننا تكلمنا كثيراً عن التقليد الشفاهي في عملك وما أخذته من «ماناس»، أود الآن ان أؤكد شيئاً آخر: في نتاجك الروائي يكون الفولكلور محبوباً باحكام مع الحياة المعاصرة بحيث اننا لا نستطيع ان نميز بين الوجه المتجهم للواقع والانعكاسات الرمزية للأسطورة في ذلك الواقع. واذا عدنا الى قصة «ام الظبي» أليس في مقدورنا القول ان الواقع يعيد جوهرياً كلام مومون الى الغلام؟

لكن في الحياة القصة الرمزية، في رأيي، لا تصبح حكاية رمزية تعليمية (ذات مغزى اخلاقي) بل تراجيديا: فعل الشيخ بالضبط ما حذرته القصة منه. وان اسوأ شيء هو السبب الذي جعل مومون يدنس ذكرى أجداده، ووعيه ومعتقداته الخاصة ـ بسبب المصير المشؤوم لأبنته وحفيده! وهكذا فان المأساة صفة إنسانية كما في نتاجات بوشكين وشكسبير. انها تطوقنا، تثير مشاعرنا وتجرنا بقوة الى دنيا القضايا التي تطرحها. هذا المزج بين الفلسفة والعواطف الشكسبيرية الحقيقية يميزك كاتباً مجدداً ووريثاً لتقاليد الكتاب الواقعيين العظام... من تشعر

الأقرب اليك من بين الكتاب الكلاسيكيين ـ إسلوباً ومزاجاً وفي طريقة التغلغل الى عالم الشخصيات؟ من تختار من بين الكتاب معلماً لك؟

ـ لقد تحدثت طويلاً ـ عن التقاليد الشكسبيرية والتجديد، ولكن اولاً أود حقاً ان أقول شيئاً عن مومون . لا اتفق معك فيما قلته بشأنه . مومون دنس ذكرى أجداده، وعيه ومعتقداته ليس بسبب حفيده وإبنته . لقد رأيت الجانب «الاجتماعي» من هذا، كان على مومون ان يختار بين بديلين واضحين .

● لكنني لم ابحث الجانب الاجتماعي عندما تكلمت عن المأساة الأنسانية، أليس كذلك؟ أليس هو أيضاً جزءاً من المأساة؟

ـ اردت أن ابين كيف ان كل الحوافز، وبضمنها الحوافز الاجتماعية، ممتزجة . أردت أن ابين اعتماد (إتكال) مومون . أولاً أردت أن أقول ان المجتمع يحتاج الى بذل جهود شاقة لكي يجعله مستقلاً، وحراً . ثانياً، أجد من الصعوبة أن اختار واحداً من الكلاسيكيين: تولستوي، تشيخوف، دويستويفسكي والكتاب الغربيين الذين يبدون الآن بالنسبة لي قد إندمجوا جميعاً في تجربة هائلة واحدة . لهذا السبب انظر الى الكتاب الكلاسيكيين كشمس تهب نوراً ـ توماس مان، شكسبير ودويستويفسكي هم جزء من هذه الشمس ـ لكن الطريقة التي تصلني فيها أشعتها ليست مهمة أبداً .

● الى ماذا تلمح انت عندما تتحدث عن «التقاليد» و«التجديد»؟

اظن ان هذا موضوع عادي جداً . يكون هناك تجديد عندما يكون النتاج الأدبي مكتوباً على نحو حسن، الادب كالحياة يتعقد بمرور الزمن .

دعنا ندرس مسألة ان الكتاب السوفييت في العشرينات من هذا القرن قد واجهوا نفس القضايا الاجتماعية والأدبية . نفس المسائل «الخالدة» ظلت في الأحوال الاجتماعية والتاريخية الجديدة؛ ولكن من جهة أخرى، ألحياة تتطوروتتعقد وتبرز أموراً جديدة، غير معروفة من قبل لكنها معروفة محلياً في السبعينات . مثلاً، بأية حال، المسائل التي واجهت تريفونوف واجهت سيرافيمومنيتش ومن المفهوم انه في ذلك الزمن كانت الأحوال مختلفة والناس مختلفين، وسائل الراحة كان ينظر اليها بشكل مختلف، النضال الطبقي كان محتدماً، ليس شولوخوف، ليستنتسكي غريغوري ميلخوف جلده وهذا هوكل شيء؛ ليس لنا أن نتبصر في سيكولوجيته، وما من حاجة الى ذلك . أوخذ الاعداء الطبقيين في «الارض البكر حرثناها» . كل شيء فيهم واضح منذ البداية، لكن بعدئذ، بعد سنين عديدة، سيرجي زاليخين أعادنا من جديد الى نفس الموضوع، وبيّن لنا مالم ولن يكون في الامكان تفسيره في الوقت المناسب .

أجل، أنا بالتأكيد مثال للتلاحم بين ثقافتين، وبمرور الزمن، أمسى واضحاً بالنسبة لي بأنني تأثرت بالأدب الروسي واللغة الروسية اللذين إنصهرا مع ثقافتي القومية الموروثة .

إنها حقيقة معروفة جداً أن ظاهرة شيقة بانت في نقطة الألتقاء بين العوالم المتجاورة . وهكذا فعند نقطة الالتقاء بين ثقافتين ظهر كتاب ذوو لغتين متمكنين من اللغتين على حد سواء .

ثنائية اللغة شكل جديد من الثقافة القومية . لكن عدم المعرفة باللغة القومية لا يجعلنا نأمل في تطور الثقافة القومية أو الحفاظ على إستقلالها .

ثنائية اللغة يجب ان تسهم في تطور الثقافات القومية لا أن تشتتها أو تطمسها، إذ ان لغة قوم ماهي كنز فريد خلقته العبقرية الشعبية . اللغات قد تختفي ـ وقد اختفى كثير منها فعلاً ـ لكن من غير المحتمل ان تظهر لغات جديدة . لقد ولّى الى الأبد الزمن الذي كانت تتكون فيه اللغات . لزام علينا أن نعتني بما لدينا من تراث ثر، إذ أنه ملك للجميع .

● كيف تصف عموماً نظرتك الى العالم، ما تحب وما تكره؟ هل تفكر في هذا وانت تكتب أم ان أحكامك تمر تلقائياً؟

بالنسبة للطريقة التي نفهم بها ابطال الروايات، أتصور انه من المقنع جداً ان نصف البطل من وجهة نظر الشخص الثالث، عندها يكون في مقدورك ان تقيمه بنفسك . هذا يخلق من جديد غنى الواقع . انت تكون مقيداً أكثر في قصة تكتبها بصيغة المتكلم .

على الكاتب ان يكون ممثلاً، إستناداً في فن التمثيل . يجدر به ان يتمتع بقدرة جيدة على الملاحظة الدقيقة انه ليس ملاماً ولا قديساً، وقد تتأثر شخصيته وافعاله بالضعف الانساني . في عمله، ينشد الكاتب الكمال . هذا مهم للغاية . طبعاً، شيء مدهش ان تتطابق الحياة الواقعية للفنان مع «المثال» . بيد ان هذا لا يمكن ان يصير قانوناً؛ انه ليس بسهولة المسألة الحسابية هذه المسألة المعقدة جداً يجب ان تحل على ضوء الرياضيات العالية .

● ماهو الدور الذي يلعبه البطل «الايجابي» في تأكيد أفكارك ومعتقداتك؟ بعض النقاد يعتقدون ان هناك ميلاً واضحاً في الادب ان لا نفرط في المقارنة بين الشخصيات الايجابية والسلبية وان نتساءل عن منشأ ماهو خير وشرير في الانسان، ان بطليك (نمّبل مومون) و(كورو) يبدو أنهما يؤيدان رأي النقاد . . .

يلزم الأديب أن يحمل مهمته بنكران ذات وان يتغلغل الى تعقيدات الحياة بحيث ان الانسان لا يفهم ويحب فقط كل الصفات الحميدة، من نبل وكرم وشهامة، في الناس والمجتمع، لكن عليه ان يهتم بها ويدافع عنها

■ نشر هذا الحوار في مجلة (الادب السوفيتي)

٣ اتجاهات في النقد

تيودور غرين

ترجمة: رياض عبدالواحد

للنقد ثلاثة اتجاهات رئيسة هي:

التاريخي، التجديدي والحكمي. وكل اتجاه يتصل بمظهر متماثل له في العمل الفني ـ يعني النقد التاريخي بالشخصية التأريخية للعمل وتوجهها تأريخياً، بينما تنحصر مهمة النقد التجديدي على الشخصية الفنية المنفردة، في حين يتوخىٰ النقد الحكمي ابراز القيمة الفنية للعمل الفني.

ان هذه الاتجاهات النقدية عبارة عن عوامل شرطية مشتركة لعملية عضوية واحدة: علاقة كل منها بالآخر متشابهة بدقة مع العلاقة التبادلية للاسلوب والشخصية وقيمة العمل الفني ذاته.

ان المهمة الخاصة للنقد التأريخي هي تجديد الطبيعة والمغزىٰ التعبيري للأعمال الفنية في بيئتها التاريخية فهي تتضمن وثائقية النصوص والآثار الموروثة وتغيير النصوص والآثار على ضوء الأدلة السيرية والاجتماعية والثقافية.

بهذه الطريقة فقط نستطيع ان نفهم ماذا قصد المؤلفون ومبدعو الأعمال الفنية للتعبير عنه ولتغيير هذا القصد في ضوء اهتماماتهم الثقافية، في حين ان المهمة الخاصة للنقد التجديدي هي الفهم الخيالي لما نجح الفنان فعلاً في التعبير عنه في عمل فني معين بواسطة الاستجابة الفنية الحية. ان الناقد التجديدي يربط بين مايدركه بهذه الطريقة مع اهتماماته ومطالبه.. إلا ان هذا العمل ليس متاحاً للنقد التجديدي سوىٰ كونه يسهم ايجاباً في فهم الناقد للعمل الفني ذاته ومحتواه المعبر عنه، في حين تتجلىٰ مهمة النقد الحكمي في ابراز أهمية العمل الفني بعلاقته مع الاعمال الفنية والقيم الانسانية الاخرىٰ فتحديد هذه الأهمية يتضمن الاحتكام الى ثلاثة مقاييس معيارية بارزة ـ مقياس جمالي صرف للتفوق الفني الشكلي مقياس ادراكي للحقيقة ومقياس معياري لأهمية اكبر وللعظمة والعمق مما يجب توكيده. ان هذه الاتجاهات النقدية الثلاثة: مسالك متممة للعمل الفني، وان كل مسلك يمكن اكتشافه بشكل يبرز فاعليته فقط في حالة ضمه الى المسلكين الآخرين.

ان البحث التاريخي، ينفصل عن التجديد الحسي والمدح الحكمي ويتجه للبحث عن حقائق تأريخية موضوعة: تبدو عاجزة عن تحديد الطبيعة الفنية وقيمة الاعمال الفنية.

ان اي جهد يبذل للتوصل الى تحديد عمل فني دون اي فهم للمستوىٰ التاريخي لامحال فاشل في ان يكون تجديدياً حقاً ويجب ان يبقىٰ مجرد استجابة ذاتية، وان الاستجابة الجمالية للانسان، للفن ستنقصها الاهمية الفنية حتماً مالم يصاحبها مدح لهذا الفن ضمن شروط المستويات الفنية المتعارف عليها. الا ان هذا التقييم للعمل الفني سيبقىٰ أكاديمياً، علمياً او اخلاقياً اذا اخذ دون منظور تأريخي وحس فني.

ان تجديد العمل الفني في كامل شخصيته يعتبر أساساً لكلا النقدين التأريخي والحكمي. فهو يحدد عمل المؤرخ الفني والادبي لأن موضوع الدراسة التأريخية لايمكن تحديدها الامن خلال الاستجابة الفنية المباشرة، ويستطيع الحسْ الانساني فقط ان يعين ماهو العمل الفني وماهو غير الفني.. وكذلك مايشكل موضوعاً ملائماً لتأريخ فني وأدبي. ومن وجهة ثانية، يمكن بمدح فني مبرر ـ حيث انه جدد على نحو موثوق. لايمكن أن يستند على قواعد وأسس تجيز التطبيق الميكانيكي الصرف. بجب ان يكون مدحنا مستنداً الى الخبرة الفنية المتولدة من مشاهدتنا للعمل الفني ذاته رغم ان المدح الحكمي الى حد ما يعتبر ذروة النقد، فهو يمتلك موقعه في العمل النقدي الكامل وقد نحاول ارجاء المدح الى ان تتكامل المهمات التأريخية والتجديدية، عندها نكتشف اننا نمدح مواضيع التأمل الفني قياساً الى مستهل النص فقط. فنحن واقعون تحت تأثير المعيارية ـ في فكرنا وسلوكنا، وما نواجهه يفهم على انه عمل فني كامل دون ان نعطيه قيمته الفنية مهما يبدو هذا التقييم أولياً ومهماً قد يُنقح هذا الحكم الاولي على ضوء الحادثة التأريخية المستجـدة والاستكشاف التجديدي المحدث.

ان القيمة المعيارية ليست حتمية انما هي اساس للبحث التأريخي الجاد والتجديد الفني النافع ـ فبالنسبة للبحوث التي لايشيع فيها حس القيم والمستويات، فأن كلا الطرفين الفني وغير الفني اي اللذين ينقصهما المنظور المعياري يميلان للتفاهة واللامنطقية. فالبحث التاريخي الهام، في مجال الفن يجب ان يسترشد بأسس معيارية اذا كان يرجىٰ منه نتائج هامة، ويمكن للتجديد الفني. ان يكون ذا قيمة اذا تجاهلنا الصفة الفنية وحقيقة وأهمية الفن. حتىٰ محب الجمال ـ الذي يستنكر مقولات الحقيقة والعظمة الفتيتين يكون في احسن احواله مدركاً للصفة الفنية ـ الصدفة ـ ويتباهىٰ لتهذيب تذوقة الجمالي.

اذن فالناقد ذو الذهنية الشمولية هو بنفس القدر، بارع في توجيه لغته تاريخياً للعمل الفني في محاولة لتجديده ولمدحه، وليس هناك ناقد يمكن ان يعرض على انه غير مكتمل الأداة في اي من هذه المجالات الثلاثة أنفة الذكر. الا ان النقاد يميلون، نتيجة المزاج والخبرة، في ان يكونوا تاريخيين، تجديديين أو حكميين على الاغلب في طريق تناولهم للاعمال الفنية بوسائل مستقلة. ان هذه القابلية الغالبة والاهتمام النقديين بالنتيجة، يميلان لتعريفهم بدرجات متفاوتة بواحدة او اخرى من الحركات النقدية البارزة لثقافة معينة. هذه الحركات، التي تتميز الواحدة عن الأخرىٰ بتوكيد اساس على ظاهرة ما من العمل النقدي قد تستمر لقرون.. الا انها تكتسب أهمية خاصة خلال فترات معينة في التأريخ. ان النقد ـ الكلاسي الجديد ـ الذي كان حكمياً ومتميزاً بولائه للأسس الارسطية المستقاة من علم العروض، ازدهر في القرنين السابع عشر والثامن عشر.



جوائز

بابيخو يفوز بجائزة سرفانتس ١٩٨٦

طلعت شاهين - مدريد

يحاول الأدب الاسباني أن يشارك الشعب ابتهاجه دائما ، فجميع الجوائز الادبية تعلن سنويا ، فيتحول المثقفون والكتّاب الى فئة خاصة تجذب انظار وسائل الاعلام في تلك الفترة ، فهناك مئات الجوائز المحلية ، الخاصة بكل مقاطعة ومدينة كبيرة أو صغيرة ، وهناك جوائز ادبية ضخمة ترصدها دور النشر ، وبعضها يرصدها موزعو الكتب لأكثر الكتب توزيعاً ، اما وزارة الثقافة فانها ترصد جوائز لمختلف فروع الفنون والآداب والعلوم .

ولعل أهم جائزة أدبية في اسبانيا ، هي جائزة «سرفانتس» للأدب وهي جائزة دولية اكثر منها اسبانية ، لأنها تمنح كل سنة لكاتب من الدول الناطقة باللغة الاسبانية (اسبانيا ودول امريكا اللاتينية) وهي من الناحية الأدبية تعد بمثابة جائزة نوبل للآداب الاسبانية ، ويتم الترشيح لها عن طريق الهيئات الادبية والعلمية ، ولا تمنح عن كتاب واحد ، بل هي مخصصة لتمنح عن اعمال كاملة لكاتب إستطاع أن يقدم جديدا من إبداعه وان يضيف الى الآداب في البلاد الناطقة باللغة الاسبانية اللاتينية لترشيح اهم الكتّاب الى هذه الجائزة على أمل أن تحظى بشرف فوز مرشحها .

وقد فاز بهذه الجائزة في السنوات الماضية كتّاب لهم اهميتهم الأدبية ، في مجال الآداب في الدول الناطقة بالاسبانية ، ولهم شهرة عالمية منهم : بورخيس وكارلوس أونيت . وفي عام ٨٦ تزاحمت الاسماء الكبيرة ، وتمت التصفيات النهائية بين المرشحين لنيل جائزة «سرفانتس» ، ووصل التحدي الذي سبب ارتباكا كبيرا لاعضاء لجنة التحكيم ، فقد وصلت اسماء كبيرة لها أهميتها ووزنها الادبي والفني والثقافي ، واصبح على اللجنة اختيار واحد فقط ، وارتفعت اسماء : الروائي الاسباني كاميليو خوسيه ثيلا والروائي الأمريكي اللاتيني أوغسطوروا باستوس والمسرحي والشاعر الاسباني انطونيو بويرو بابيخو . وتم التصويت ففاز باغلبية الأصوات رغم الاسف الشديد الذي اعلنه رئيس اللجنة عندما قال : أن هذه الجائزة هذا العام تسعد وتؤسف في نفس الوقت باعلان الفائز بجائزة .. سرفانتس ٨٦ . تسعد لأن الفائز انطونيو بويرو بابيخو كاتب كبير وقد أضاف الكثير الى المسرح الاسباني والعالمي وأصبح علامة هامة في دنيا المسرح . وتؤسف لعدم فوز كاتبين كبيرين في مجال الرواية هما كاميليو خوسيه ثيلا وأوغسطو روا باستوس .

انطونيو بويرو بابيخو شاعر وكاتب مسرحي له اضافاته في مجالي الشعر والمسرح وله اعمال مسرحية تدخل في نطاق الادب المسرحي العالمي ، وهو كاتب مناضل شارك في الحرب الأهلية الاسبانية (٣٦ - ١٩٣٩) الى جانب الجمهوريين ، وبعد سقوط الجمهورية القي القبض عليه وحاكمته المحاكم العسكرية وصدر ضده الحكم بالاعدام ، وظل في السجن ينتظر تنفيذ حكم الاعدام ، وكان رفيقه في نفس السجن الشاعر ميجيل ايرنانديث الذي مات بداء الرئة في السجن ، ونظرا للاعمال البربرية لنظام الديكتاتور فرانكو فقد قامت ضجة كبيرة تطالب عالميا بانقاذ الكتّاب والمثقفين ونجحت هذه الحملة في الحصول على تخفيف الحكم ، فظل بويرو بابيخو سجينا الى ان أفرج عنه في الاربعينات وظل يناضل من خلال الشعر والمسرح ، ولعل أهم كتاباته هي الاعمال المسرحية التي كان يحاول من خلالها انتقاد الانظمة الدكتاتورية معددأ مثالبها وكاشفا عن اعمال التعذيب والارهاب ضد الكلمة الحرة الشريفة .

وأهم اعمال انطونيو بويرو بابيخو المسرحية هي : (حكاية سلم) عام ١٩٤٩ ، (في الظلام الحارق) ١٩٥٠ ، (الاشارة المنتظرة) ١٩٥٢ ، (الكنز عام) ١٩٥٤ ، (كونشرتو سان أو بيبدو) عام ١٩٦٣ ، (حالم - اجل الشعب) عام ١٩٥٨ ، (القصة المزدوجة للدكتور بالمي) عام ١٩٦٨ وآخر اعماله الأدبية المسرحية هي (لاثارو في المصيدة) ومن الصدف الحسنة أن ليلة فوز بابيخو بجائزة .. سرفانتس للادب ٨٦ .. كانت هي الليلة السابقة على الافتتاح الرسمي لمسرحية «لاثارو من المصيدة» على خشبة مسرح مدريد .

ولعل أهم أعمال بويرو بابيخو على الاطلاق هي مسرحية «القصة المزدوجة للدكتور بالمي» وهي المسرحية التي عالج فيها قضية التعذيب السياسي ويكشف عن مدى بشاعة هذا التعذيب الذي يقضي على إنسانية البشر وتحويلهم الى حيوانات خائفة يسيطر عليها الرعب ، وهذه المسرحية صدرت باللغة العربية ضمن سلسلة المسرح العالمي التي تصدر في الكويت بترجمة د . صلاح فضل ، وكان المسرح المصري قدّ قدمها عام ١٩٧٩ تحت اسم (دماء على ملابس السهرة) بطولة عزت العلايلي وتوفيق الدقن ومحسنة توفيق ومن إخراج د . نبيل منيب ، وقد لاقت هذه المسرحية اقبالا جماهيريا كبيرا رغم انها قدمت على المسرح باللغة العربية الفصحى . واعتبرها النقاد علامة في تاريخ المسرح القومي المصري .